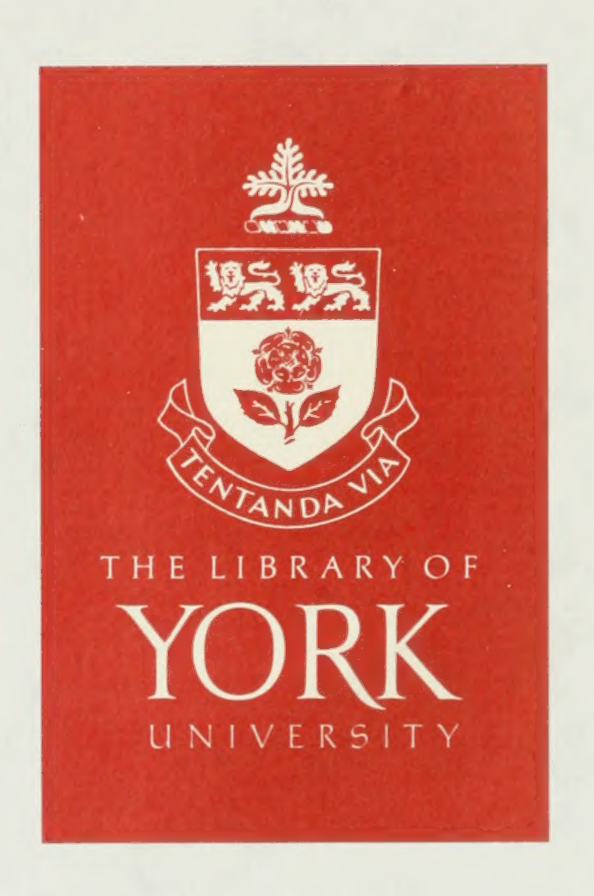
Les Villes d'Art célèbres

RENÉ SCHNEIDER

Pérouse

H. LAURENS, Éditeur


TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY


YUL



LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

PÉROUSE

MÊME COLLECTION

Amsterdam et Harlem, par L. Dumont Wilden, 128 gravures.

Athènes, par Gustave Fougères, 168 gravures.

Avignon et le Comtat-Venaissin, par André Hallays, 127 gravures.

Bâle, Berne et Genève, par Antoine Sainte-Marie Perrin, 115 gravures.

Barcelone et les grands sanctuaires catalans, par G. Desdevises du Dezert, 144 gravures.

Blois, Chambord et
Blésois, par Fernand B

Bologne, par Pierre de B

Bordeaux, par Ch. Sau

Bourges, et les Abbay
Berry, par G. Hard
124 gravures.

Bruges et Ypres, p
116 gravures.

Bruxelles, par Henri H

Caen et Bayeux, par H

Carthage, Timgad, T
antiques de l'Afrique
Cagnat, de l'Institut, 1

Clermont-Ferrand, R
Dôme, par G. Desd
L. Bréhier, 142 gravur

Cologne, par Louis Réa

Constantinople, par H

Cordoue et Grenade,
97 gravures.

Cracovie, par Marie-An

Dijon et Beaune,
121 gravures.

Dresde, par G. Servièr

Florence, par Émile G
française, 176 gravures

Fontainebleau, par Lo

Gand et Tournai, par H

Gênes, par Jean de Fo

Grenoble et Vienne,
118 gravures.

Le Caire, par Gaston

Londres, Hampton C
Joseph Aynard, 164 g

Milan, par Pierre-Gau

Munich, par Jean Chantavoine, 134 gravures.

Moscou, par Louis Léger, de l'Institut, 93 grav.

Nancy, par André Hallays, 118 gravures.

Naples et son Golfe, par Ernest Lémonon, 124 gravures.

Nevers et Moulins, par Jean Locquin, 130 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger Peyre, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. Rée, 106 gravures.

par Joseph Aynard,

par Roger Peyre.

, par Charles Diehl,

, 151 gravures.

ne, par H. Labbé de
vures.

ie privée), par Henry
, 123 gravures.

par Henry Thédenat,
es.

, de l'Institut, 111 grav.

Diehl, 134 gravures.

par Émile Bertaux,

à Jules II), par Émile

nos jours), par Émile

lart, 108 gravures.

r Louis Réau, 150 grav.

Schmidt, 111 gravures.

, par Lucien Maury,

Welschinger, de l'Ins-

x de Touraine, par
res.

par L. Morel-Payén,

par Henri Saladin,

sman, 133 gravures.

Pératé, 149 gravures.



ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r

Les Villes d'Art célèbres

PÉROUSE

PAR

RENÉ SCHNEIDER
Professeur à l'Université de Caen.

Ouvrage illustré de 115 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1914



Phot. Alinari

Pérouse vue de S. Pietro.

PÉROUSE

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

La beauté de Pérouse et ses conditions historiques : l'aspect, le relief et les horizons. — Sa personnalité et son rôle dans l'histoire de l'art. — L'activité artistique du Moyen Age et de la Renaissance. — Un centre de l'art ombrien. — Eclectisme et originalité.

Une vraie ville d'art est autre chose que la somme de ses monuments : elle a pour les yeux une physionomie, et dans l'histoire une individualité et un rôle. La beauté de Pérouse est celle d'une ville ombrienne, c'est-à-dire de montagnes, très ancienne et très forte. Elle pourrait se passer de la légende ambitieuse qui la fait remonter à Noé. Fondée probablement par les Ombriens Sarsinates, colonisée par les Étrusques, signalée pour la première fois dans un fragment des *Origines* de Caton, elle a été façonnée par plus de vingt

siècles d'histoire. Elle a donc au plus haut degré cette qualité que les Italiens désignent d'un mot bien propre à cette race d'artistes et qui a fait fortune dans l'Europe éduquée par eux : elle est pittoresque. De vieilles villes même peuvent avoir été improvisées sur un plan établi et régulier, comme notre ville franche de Carcassonne au XIIIe siècle ; mais celle-ci offre dans sa forme, dans le détail de ses *rioni* ou quartiers, dans le dessin de ses voies, l'attrait de ce qui est né plutôt que fait, l'imprévu des organismes adaptés lentement aux conditions historiques de leur vie, aux nécessités physiques de leur milieu.

Car elle a cette chance d'être avec Sienne une des vieilles villes italiennes qui ont le mieux conservé, avec quelque importance, leur aspect médiéval. Plus particulièrement les XIVe et XVe siècles y sont restés visibles, presque vivants. En général trois fléaux en dehors du temps ont détruit dans les villes d'art la beauté du passé, j'entends de celui que nos conventions historiques regardent comme aussi éloigné de nous en esprit qu'en chronologie et dénomment le moyen âge : la guerre, l'esprit classique, les besoins de la vie moderne. Or Pérouse, pour qui la guerre fut du VIe siècle à 1540 une industrie familière, n'a pas subi de nouveau la catastrophe totale que lui infligèrent l'armée d'Octavien en 40 avant Jésus-Christ et Totila en 547. Au XVe siècle les condottières qui la prennent et reprennent l'endommagent parfois, tel Braccio Fortebraccio qui fait un bastion de l'église ronde de Sant' Angelo ; mais en général ils respectent en elle la proie qu'ils ont convoitée, principe et fin de leur tyrannie. Plusieurs l'ont embellie. Depuis la fin du XVIe siècle les légats romains, surtout le cardinal Crispo, ont bien appliqué le compas classique ou baroque à ce bloc archaïque, mais à une petite partie seulement. Le « vandalisme » des chapitres ou des ordres monastiques aux XVIIe et XVIIIe siècles ne s'est guère exercé que sur les églises, qui ne sont pas tout, et non sur toutes. Enfin si les exigences modernes ont fait leur œuvre, le goût archéologique et le souci d'exploiter la beauté des choses anciennes comme un capital sont intervenus avant qu'elle ne soit irréparable. Pérouse est donc une forte évocation du moyen âge italien en Ombrie, c'est-à-dire dans le cadre où d'ordinaire le moyen âge se conserve le mieux : les montagnes.

En effet sa destinée, près de trois fois millénaire, s'est développée à 500 mètres au-dessus du niveau de la mer, à 400 mètres au-dessus de la vallée du Tibre, sur un plateau qui regarde l'Apennin. Elle n'a donc pas les avantages de la plaine, ni fleuve puisque le Tibre coule à 7 kilomètres de là, ni grande route de transit commercial, ni activité industrielle. Ancienne citadelle étrusque, aux aguets au débouché du défilé qui, sur la rive est du

lac Trasimène, joint le val de la Chiana à la grande vallée d'Ombrie, c'est une ville haute et de physionomie altière. Au XIVe siècle déjà Fazio degli Uberti, bien que gibelin, admirait la beauté de son site et lui faisait place dans son *Dittamondo* comme à une des belles choses d'Italie :

E traversamo per veder Perugia
Che come il monte, il sito è buono e bello.



Plan de Pérouse (d'après une gravure ancienne).

Cette ville pittoresque a quelque chose de plastique. C'est une main géante agrippée, non sur sept collines comme Rome, mais sur cinq. Deux d'entre elles, au Sud et au Nord, ramassaient sa force : au Sud la *Colle Landone*, aujourd'hui nivelée, porta les palais fortifiés des Baglioni, puis la forteresse de Paul III pour réduire la Commune indomptable, puis la paisible Préfecture de la Province d'Ombrie et les hôtels modernes qui vendent de la « vue ». L'autre, au Nord, le mont *di Porta Sole*, fut sans doute le socle de la primitive acropole, peut-être d'un temple du Soleil, porta au XIVe siècle la forteresse de l'abbé de Montmajour, et domine encore fièrement la cité.

Dante est peut-être venu contempler d'ici par-dessus la vallée du Tibre une autre colline qu'il célèbre en vers sibyllins, celle du « Soleil levant », l'Assise de saint François. Entre les deux et au centre la grande artère, le Corso Vannucci, passe à la Piazza, où bat encore aujourd'hui le cœur de la cité entre le Municipe où s'agitent ses destins, le Dôme où elle prie, le logis de son évêque, la Fontaine majeure où elle s'abreuvait et autour de laquelle elle tenait son marché. Dans ce petit espace l'esprit civique, le souci du salut, la faim et la soif, ont groupé, comme sur le forum qui précéda probablement, quelques-uns des monuments les plus expressifs.

Tout autour la ville proprement dite, la plus ancienne, d'abord étrusque, romaine, puis médiévale, se développe sur un plateau bossué. Son enceinte étrusque, exactement adaptée à l'arête du plateau, l'enserra jusqu'au XVe siècle et se reconnaît encore. L'histoire de Pérouse se lit donc expressément sur sa figure. C'est un labyrinthe dessiné par les nécessités de la défense et les cahots du terrain : il n'est pas toujours aisé de s'y retrouver, surtout dans le dédale qui gire autour du Mont di Porta Sole. Si les grandes lignes de Pérouse sont claires, sauve qui peut pour les détails : les vues et plans conservés à la Bibliothèque municipale, même l'ample « pianta eusebiana » de 1602, n'en éclaircissent la complexité qu'en la supprimant. Sur ces rues, encore bordées parfois de leurs boutiques comme la *via delle cantine* ou la *via della Gabbia*, étranglées entre de vieux logis que les générations rapetassent obstinément sans abolir le dessin des arcs cintrés ou brisés, surplombent de nombreuses arcades : cavernes d'ombre où le guet-apens des chroniques semble encore attendre. Sous la Maestà delle Volte on est envoûté du moyen âge. Du sommet du plateau les ruelles dévalent vers les portes de la Mandorla, de Sant'Ercolano, de Santa Susanna, Eburnea, Urbica etrusca, etc., qui s'ouvrent encore très haut au-dessus des combes. On ne descend qu'en arquant les reins la vertigineuse scalette *delle Prome* ou la *via dell' Orso*. Les plans multiples de la montueuse et anfractueuse cité chevauchent ainsi les uns sur les autres, noyés dans l'ombre ou projetés en lumière. Pérouse est d'un modelé énergique, qu'accentue le soleil d'été.

Mais en dehors de cette ville centrale, la plus ancienne, Pérouse au moyen âge a projeté vers l'Ombrie de longs faubourgs, Sant'Angelo, San Pietro, Sant'Antonio, que le condottière Braccio incorpore dès le XVe siècle dans une autre enceinte. Ils s'avancent aussi sur des collines adventices et plus basses. Ce qui fait que Pérouse, rayonnement de collines autour d'un plateau lui-même bosselé, dessine une étoile irrégulière dont le rayon le plus en pointe au Sud-Est vers un monastère, Saint-Pierre, par-delà la campagne vers la mystique Assise, enfin par-delà la vallée d'Ombrie vers Rome

pontificale, sa suzeraine. Sa forme exprime à merveille sa vocation guelfe. Bien des influences morales et artistiques lui sont venues par cette voie qui de Rome jusqu'à Ponte Centesimo près de Foligno empruntait l'antique voie Flaminienne. Les faubourgs eux-mêmes sont sillonnés d'une longue rue de chaque côté de laquelle les maisons, en files parallèles, ressemblent à des rangées de soldats qui font la tortue pour assaillir la vieille ville. Ce dessin est si net que le peintre Bonfigli en a tiré au XVe siècle un curieux effet dans sa fresque du Palais public : *la Première translation du corps de saint Herculane.* D'un faubourg à l'autre, c'est-à-dire de colline à colline, les « points de vue » sur la ville varient pardessus les vallons de vignes et d'oliviers. Coupes d'olivettes et de raisins, c'est tout ce qui reste des profonds précipices des



Phot. [illegible]

Vue générale de Pérouse prise de Sant'Antonio.

Bottinelli, de la Cupa, du Bulagaio, qui donnaient à Pérouse un relief encore plus vigoureux, peu à peu usé comme la surface des vieilles monnaies. Ce relief et ce dessin, c'est de l'art inconscient et spontané, en tous cas de la beauté. Les Pérousins en eurent bien conscience puisque le peintre Bonfigli aux fresques du Palais public en 1454-1496, les peintres de gonfalons, les cartographes comme Antonio Dante dans la galerie des cartes du Vatican en 1580, les graveurs des XVIIe et XVIIIe siècles, les ont



Phot. Alinari

Le Borgo S. Antonio vu de la Piazza delle Prome.

fixés avec une sollicitude où collaborent souvent l'amour du citoyen et la complaisance de l'artiste.

C'est dire que du haut de ses remparts Pérouse domine encore des horizons magnifiques. Ils font partie de la ville comme le fond d'un tableau. Au bout de bien des rues c'est la subite évasion des yeux et de l'âme vers la campagne lumineuse : un paysan qui monte ou qui descend, de sa taille modeste barre toute l'Ombrie. Et cela encore est expressif de sa destinée : comme elle n'est ni industrielle ni commerçante, mais marché agricole, l'*Umbria verde* qui fait l'essentiel de sa vie, lui donne aussi sa parure. De tous les côtés elle entre dans la ville. La place *delle Prome* et le jardin *di Fronte*, celui-

ci dessiné en exèdre, ont été ménagés avec une entente fort habile de la perspective pittoresque. On sait que c'est un art national en Italie depuis le XVIe siècle, et dans ce pays de montagnes il a créé des chefs-d'œuvre. Mais c'est du jardin de la Préfecture que l'on voit se dérouler toute l'ampleur des



Phot. Alinari.

Arcades de la Maestà delle volte.

horizons : à l'Ouest s'arrondissent le Tezio et le Montemalbe, les collines augurales des Étrusques, entre lesquelles le soleil se couche comme entre deux seins, vers le Trasimène ; devant, la chaîne des monts qui interceptent Città della Pieve, patrie du Pérugin ; à l'Est, après les vallonnements où le Tibre brille par plaques, s'enfonce la douce vallée ombrienne, peuplée d'ormeaux où la vigne s'enlace, d'oliviers pâles, et de cultures de maïs ou de blé rayées comme par un gigantesque rateau. La pastorale virgilienne, idéalisée de lumière, est piquée de taches blanches : c'est Assise, Spello, Foligno, Trevi,

pareilles à des troupeaux de chèvres blanches qui grimpent à l'Apennin, puis les premiers bois de chênes de Spolète.

La beauté pittoresque ici se pénètre d'âme et se double de génie. On se souvient qu'à Assise saint François a prononcé au début du XIIIe siècle les paroles d'amour qui ont attendri le monde féodal et que Giotto et son équipe ont renouvelé les destinées de l'art italien. La coupole pompeuse de Sainte-Marie des Anges, dans la vallée, recouvre la Portioncule où s'abrita l'extase. Dans les flancs du Subasio, la faille sombre que l'on aperçoit abrite les *Car-*



Piazza delle Prome.

ceri, c'est-à-dire les grottes où pour la première fois le sens de la nature entra dans la prière : événement de conséquences indéfinies pour l'art chrétien. Partout la légende du saint et des trois compagnons a laissé ici des épisodes historiques ou poétiques, et des chefs-d'œuvre qui les éternisent. La peinture y est redevenue narrative, vivante et familière, pour conter des choses d'hier que tout le pays connaissait et pensait avoir vues. Ainsi bien des souvenirs profonds, dont presque tous intéressent l'histoire de l'art et quelques-uns l'histoire du monde, convergent vers qui regarde du haut des murs de Pérouse. Pérouse profite largement de cette atmosphère. Rien d'étonnant que dans les temps modernes les artistes l'aient associée à Assise dans le même culte comme elles sont associées dans la même nature. Au début du

XIXe siècle Granet, peintre du clair-obscur dans les nefs et les cloîtres, les dessinait avidement toutes les deux. Overbeck, apôtre des Nazaréens, contemplait d'ici longuement le couvent d'Assise et Sainte-Marie des Anges, où il a peint des fresques en escomptant le renouveau de l'art chrétien. Sous le nom de Perugia, Karl Rottmann a fixé l'image de cette campagne montueuse aux portiques du Hofgarten de Munich. René Binet, Maurice Denis, bien d'autres, sont venus ici se reposer de la vive Toscane qui harcèle l'intelligence. D'ici Carducci a célébré après Virgile, dans le *Canto dell' Amore* l' « Ombrie verte », aussi riche d'expression que de fécondité. Son buste a pris sa place, toujours tourné vers le « soave austero » réalisé. Les soirs d'été, quand le coucher du soleil approche, les Pérousins viennent s'accouder à ces balustrades, devant l'infini. Le phénomène s'accomplit dans une gloire dorée qui spiritualise peu à peu les lointains jusqu'à l'évanouissement dans le crépuscule. Alors on comprend comment les peintres ombriens ont fait de l'art avec cette beauté universelle et familière. Qu'on aille en sortant d'ici regarder à la Pinacothèque les tableaux du Pérugin ou les petits panneaux des « Miracles de saint Bernardin » : ici ils ont appris le secret de composer dans l'espace, de dégrader les lointains et de les baigner d'atmosphère. L'école de peinture ombrienne est bien une fleur naturelle du pays. Pour qui scrute le fond des choses la Pinacothèque est une prolongation du paysage.



Phot. Anderson.

Vue sur la voie Appia.

Mais Pérouse ville d'art a dans l'histoire une personnalité. C'est d'abord d'avoir dépensé en deux siècles, aux XIVe et XVe, le meilleur de son activité. Sans doute tous les âges, de la cité étrusque au chef-lieu actuel de la Province d'Ombrie, y ont laissé des œuvres de talent ou de génie ; mais c'est l'époque gothique et la première Renaissance qui ont créé les plus riches de sens, de beauté. Encore faut-il préciser que la Renaissance, assez lente dans ces montagnes, n'y triompha pleinement que lorsque Pérouse eut abandonné sa fierté entre les dures mains de Jules II en 1506, puis de Paul III en 1540. Jusque-là la Commune, solidement établie sur ses collines, fortement organisée, à demi indépendante du Saint-Siège et maîtresse de l'Ombrie, devient un foyer ou plutôt un centre de l'art ombrien. Alors se précise cette personnalité complexe, faite de mysticisme et de férocité, dont elle reste le type historique. De Florence nous connaissons surtout pour la même époque les convulsions politiques. Assise est la ville sainte, où l'on sent toujours brûler la fièvre sacrée de saint François, et où se renouvelle la pensée religieuse. L'originalité de Pérouse est de nous offrir durant deux siècles dans ses mœurs, dans son art, l'union des deux passions contradictoires où s'épuise la sensibilité du moyen âge : la foi exaltée et l'humeur agressive. « I [illegible] o demoni », disait l'Arétin. Aussi la plante humaine a-t-elle poussé ici quelques-unes de ses espèces choisies et opposées : sainteté, condottiérisme, [illegible]. L'angélique Pérouse a une floraison de saints, les



Arc de Santa Maria Nuova.

indigènes d'abord, premiers évêques enveloppés dans le « sfumato » de la légende, Ercolano, Costanzo, Fiorenzo, toujours vivants dans l'art ; puis les adoptés, saint Laurent, saint Dominique, les franciscains saint Louis de Toulouse qu'elle prend à Assise et à la France et saint Bernardin de Sienne qui la morigéna de ses minces lèvres rentrées. Mais Pérouse démoniaque a les « beccherini » de la rue ; elle a ses nobles ou « raspanti », les Vincioli, les Oddi, les Baglioni, etc., dont les instincts sauvages, plusieurs fois fratri-



Phot. Alinari.

La Via Appia.

cides, font pâlir la renommée des Atrides ; elle a ses rudes condottières, les Piccinini, les Fortebracci, les Della Corgnia, les Baglioni encore qui parviennent à la tyrannie. De la procession elle saute à l'émeute et à la guerre extérieure. Secouée entre papes et tyrans, tantôt guelfe, tantôt presque césarienne, la Commune a de brusques soubresauts d'indépendance ; le griffon municipal se hérisse, tel que nous le voyons sur le stemme officiel de la cité. Mais quand Pérouse se révolte en 1539 contre le Souverain Pontife, c'est encore en prenant « Jésus-Christ pour chef ! »

Or amour mystique, humeur belliqueuse, fierté de soi, se sont solidifiés presque spontanément en œuvres d'art, militaires ou civiles, et religieuses.

Un rythme à deux temps devra donc scander les chapitres de cette étude comme il scande l'histoire passée de Pérouse, les *cronache* de Matarazzo et de Graziani, l'histoire de Pellini, les topographies historiques de Crispolti et de Siepi. L'art ici est l'expression quasi involontaire des mœurs et des croyances, une forme quotidienne de la pensée, du sentiment, surtout de l'action. Ce caractère se retrouve bien dans l'art des autres villes italiennes aux XIVe et XVe siècles, mais ici plus qu'ailleurs. Aucun mécène ne paraît



Phot. [illegible]

Arc de la voie Appia

avoir commandé une œuvre de pur agrément comme la *Naissance de Vénus* ou *le Printemps* ; et pourtant Lorenzo Spirito chante la venue de Primavera dans des vers aussi voluptueux que ceux de Lorenzo de Medicis. On ne trouve pas ici un Botticelli qui, en peignant la *Madone du Magnificat*, poursuit en dilettante un rêve de beauté indépendant de la qualité religieuse du sujet. Jusqu'au XVIe siècle la mythologie est rare, rare l'art de pure forme, de simple délectation. Les questions techniques, de perspective, de composition groupée, de raccourci, d'anatomie, n'ont point troublé l'esprit des artistes ou ne les ont préoccupé qu'à l'instigation de Florence. L'œuvre d'art est avant tout un acte. Le chef-d'œuvre du XIIIe siècle est de l'édilité.

une fontaine ; son eau est consacrée aux saints de la cité, la Cité elle-même et l'Eglise y sont représentées en statues. L'édifice consacré à saint Herculane n'est pas seulement une église, c'est un bastion des remparts. En 1297 la Commune commande une Maestà pour être peinte à fresque sous la voûte qui soutenait l'escalier du Podestat : c'est un palladium de la cité, une tutelle pour les magistrats, une sauvegarde pour ce lieu obscur, la nuit. Elle participe sur les fonds publics à la dépense de certaines bannières peintes



S. Ercolano et la colline de Pérouse vue du borgo S. Pietro. (Corso Cavour.)

des confréries : œuvre nationale. La peinture surtout est une fonction, presque un organe, de la vie publique et religieuse. Aussi l'art est-il, non un luxe, mais la chose de tous. Populaire chez les praticiens qui couvraient de fresques la petite église de Santa Maria della Villa, populaire chez le Pérugin, qu'un cordonnier fait travailler, presque toujours il est de destination publique et répugne au Musée. Projection immédiate de sentiments collectifs et puissants, on voit bien qu'il fut une intime nécessité. On s'arrêtera donc à une ville où se pose plus qu'ailleurs le grand problème de l'art chrétien : dans quelle mesure faut-il que la beauté proprement dite concoure avec la destination pratique et la vertu d'édification pour faire une œuvre d'art.

Un dernier trait de Pérouse c'est d'avoir toujours été, et surtout aux deux siècles de son apogée, une ville éclectique, ouverte toute grande aux artistes et aux influences du dehors. L'histoire et sa situation l'ont voulu ainsi. Puissante et riche, les artistes lointains, ceux de Pise, de Sienne, traversent volontiers les monts pour y venir ouvrer de leurs mains. Ses magistrats appellent le grand sculpteur Nicola di Pietro, Arnolfo di Cambio, Agostino di Duccio..... Elle choie ceux qui viennent, leur donne parfois comme



Porte S. Girolamo.

à Meo de Sienne titre et droits de citoyen. Placée à l'entrée de la vallée d'Ombrie, sur la route qui va de Toscane au Latium le long de la rive orientale du Trasimène, elle est la plus importante station entre Florence et Rome. Par-dessus cette vallée même, Assise d'abord, puis Montefalco, nimbées de sainteté et de génie, lui envoient du haut de leurs collines le rayonnement de leurs chefs-d'œuvre d'exécution toute fraiche. Par les vallées secondaires qui s'ouvrent sur la grande lui parviennent les artistes et les influences des petites villes montagnardes, Gualdo, Fabriano, Gubbio, même des Marches qui regardent Venise en suivant le rivage de l'Adriatique. Aussi le réveil lui viendra-t-il dès la fin du XIII[e] siècle d'Assise la sainte, de la vigoureuse

Pise, de Sienne attardée dans sa méditation. Puis la décisive impulsion lui viendra des Florentins, qui suivent cette vieille route des peuples pour aller de la cité du Lys à la Ville Éternelle ou réciproquement, en passant par Arezzo et Cortone. Sans doute ils iraient plus vite par la rive ouest du Trasimène, mais Chiusi et Orvieto sont cités moins riches et moins puissantes que celles qui, de Pérouse à Spolète, étendent au pied de l'Apennin un chapelet qu'égrèneront la prière, la curiosité et surtout le travail bien rétribué. C'est le chemin d'Hannibal, de fra Giovanni de Fiesole et du chemin de fer ombrien.

Pérouse hospitalière, éclectique, sera donc pour nous un point de concentration de talents et d'écoles. Mais elle a marqué ceux qu'elle appelait. Y a-t-il un génie propre à Pérouse ? Il y a en tous cas un génie ombrien, enveloppant par sa douceur, et c'est ici qu'il dégage le mieux son parfum. Les artistes étrangers s'en imprègnent. Fra Giovanni de Fiesole est venu tremper son pinceau dans la suavité franciscaine. Les Florentins comme Duccio y tempèrent d'une sorte de fantaisie lyrique leur précision un peu sèche, et y cultivent la polychromie qui est dans le génie du lieu. Pietro Vannuccï y est devenu le « Pérugin ». Pérouse enfin a une peinture à elle. Elle ne l'a qu'assez tard sans doute et en profitant largement des leçons étrangères ; mais elle impose à ses peintres quelques traits communs, donne naissance au Pintoricchio, fait la destinée du Pérugin et forme Raphaël. Cette peinture a assez de personnalité et de séduction pour avoir charmé l'Italie ancienne puisque ses artistes sont appelés par Rome, Florence, même par l'orientale Venise comme le Pérugin. Aujourd'hui elle est à la mode grâce au retour du goût vers le mysticisme et l'art franciscains. De Rio, qui exagérait à plaisir sa spiritualité, à l'érudit allemand Walter Bombe, qui scrute après bien d'autres ses annales dans les archives, elle projette dans l'histoire de l'art un doux rayonnement dont il nous faudra rechercher le principe.

Ainsi, ville ancienne et pittoresque, de relief montueux et d'horizons immenses ; ville intéressante surtout par le moyen âge et la première Renaissance ; où l'art, religieux, civil, fut une fonction de la vie privée et publique et la chose de tous, populaire et nationale ; ville hospitalière, éclectique, qui fut un centre plus qu'un foyer d'art, mais eut néanmoins un génie propre qui trouva dans la peinture son expression préférée, telle est Pérouse. Elle n'a jamais cessé de mériter le beau nom que l'antiquité a gravé sur ses deux portes étrusco-romaines, mais que nous interprétons dans un sens plus large : AVGVSTA PERVSIA.



Porte Urbica Etrusca ou Arc Etrusque.

CHAPITRE II

PÉROUSE ÉTRUSQUE ET ROMAINE

Splendeur de la cité étrusque. — Son enceinte et ses portes. — La beauté de l'art funéraire. — Les tombeaux et leur mobilier. — Les influences de l'Orient et de la Grèce. — La colonie romaine. — L'art gréco-romain et cosmopolite. — Les survivances du génie étrusque.

L'époque étrusque est, avant le XIVe siècle, la plus belle de Pérouse. La cité des Aperucen, bien située entre le Tibre et le Trasimène, enrichie par la culture du pays, par l'industrie des métaux, par le commerce avec la Grèce et l'Orient, est déjà au Ve siècle avant Jésus-Christ, quand Rome n'est encore qu'une bourgade, d'une civilisation à la fois étrange et raffinée. Dans le silence de l'histoire à cette époque c'est son art qui nous parle d'elle. Au musée archéologique le cippe sépulcral circulaire représentant une procession funèbre remonte au moins au VIe siècle. Elle sera assez forte pour ne céder à Rome qu'une des dernières de la Confédération, vers 310, et devient municipe romain sans perdre son originalité. Jusqu'à la catas-

trophe de l'an 40 avant Jésus-Christ elle garde son art, d'abord oriental, puis à demi hellénique, auquel le génie propre de l'Etrurie apporte un sombre éclat.

Le contour de la cité est encore reconnaissable. Il s'accrochait attentivement à toutes les anfractuosités du plateau. Le travail humain se confond ici avec l'œuvre de la nature et en garde la majesté. L'énorme muraille, assez bien conservée au bas de la place Sopramuro, superpose à vif, sans ciment, de gros blocs de travertin : c'est la beauté de la force nue. La porte Marzia s'est imposée au respect de l'architecte Antonio da San Gallo qui l'encastra en 1540 dans le mur de soutènement de la nouvelle forteresse Pauline. Au-dessus du cintre grave une sorte de loggia à pilastres encadre dans ses niches un dieu étrusque qui semble tirer des plis de son pallium une corne, deux héros demi-nus et deux chevaux, symboles martiaux. Son nom est romain, romaines les inscriptions, Colonia Vibia, Augusta Perusia ; mais, même si elle ne datait que de l'Empire ou du Bas-Empire comme le croit Burckhardt, le parti de faire saillir dans les angles deux têtes, probablement celles des Dioscures, et à la clef une tête chevaline, parti qui rappelle les portes de Falléries et de Volterre, est bien dans la tradition d'Etrurie. Sur l'urne funéraire de Velio Rafi, au musée, la porte de l'Hadès est ainsi représentée, avec deux têtes féminines, probablement deux Euménides, sur les côtés de l'arcade. Etrusco-romain, et peut-être étrusque à sa base, l'Arc dit d'Auguste, qui est aussi une ancienne porte de l'enceinte. Mais celle-ci est restée en place, et se renforce de deux tours carrées qui ajoutent à l'austérité de son aspect. Sur quelques blocs des fondations on a cru retrouver des caractères étrusques et les traces de l'incendie d'Octavien. L'époque romaine qui a gravé sur ses deux rangs de claveaux les mêmes inscriptions qu'à la porte Marzia, et qui l'a ornée vers le IIIe siècle de notre ère d'une frise originale de boucliers ronds séparés par des pilastres ioniques, est restée fidèle dans ce décor d'une simplicité mâle au génie de la race et du lieu. On croit discerner encore dans les écoincons de l'arc les têtes proéminentes traditionnelles, souvenir des trophées sanglants suspendus. La grâce d'une petite loggia Renaissance couronne toute cette robustesse et la met en valeur.

Comme dans toutes les villes étrusques, ce sont les tombeaux qui nous renseignent le mieux sur la vie des Rasènes, et c'est la pensée de la mort qui a inspiré les chefs-d'œuvre. Les collines de tuf qui entourent Pérouse sont creusées d'hypogées où dormaient depuis le VIe siècle avant Jésus-Christ les riches familles Noforsinia, Rafi, Tizia Vezia, Pumpluna Plautes... et surtout les Velimnas. La nécropole de ces derniers, qui remonte au IIIe siècle, offre des caractères architectoniques curieux et a gardé ses ornements sculptés ou peints, et une partie de son mobilier funéraire : on participe dans ce sou-

terrain glacial et humide, près d'Arnth Velimnas Aules et de ses descendants, à une éternité qui serait assez maussade si l'art gréco-romain n'y avait fait descendre un rayon de beauté apollinienne. Neuf chambrettes sont précédées d'un vestibule muni d'une banquette de pierre sur le pourtour. La voûte de l'une d'elles est taillée en gradins concentriques de moellons qui viennent buter contre une tête de Gorgone : c'est un des plus anciens exemples en Italie de décoration en clef de voûte. Sculptés aux parois ou suspendus à la voûte, tête de Méduse aux dents peintes, soleil accosté de dauphins, Génie



Ph. G. Alinari

Porte Marzia.

ailé de la mort, veillent sur la paix du tombeau. Dans la cella en face de l'entrée sont réunis les sarcophages des principaux membres de la famille. A demi couchés sur un lit, soutenus par deux coussins, une patère à la main et la tête couronnée de fleurs, ces défunts du IVᵉ ou Vᵉ siècle de Rome sont d'une beauté classique, ample et noble. Mais le thème du gisant et les motifs essentiels du décor restent bien étrusques. Le lit où repose Arnth Velimnas, chef de la famille, est placé sur une cuve peinte que gardent contre les maléfices deux furies ailées en haut relief. Mais elles sont sereines : l'euphémisme gréco-romain a fait d'elles des Euménides. Sa femme, Veilia Velimnei Arnthial, n'est pas couchée, mais assise, drapée comme durant la vie, ajustant sa coiffure, et la cuve est ornée d'une tête de Méduse, mais idéale. La peinture relevait d'expression vivante toute cette plastique. Dans cet hypo-

gée riche, à l'époque où Pérouse devient municipe, la mort, dont la laideur n'a pas toujours effrayé l'art étrusque, n'est que suggérée par des conventions et des symboles.

C'est au Musée archéologique qu'il faut étudier dans sa diversité cet art si particulier de la sculpture funéraire à Pérouse ou sur son territoire. Les monuments les plus anciens sont les plus puissants. Le socle circulaire, qui supporte la stèle phallique consacrée à Elia Gnevia, trouvé sur le ter-



Phot. Alinari

Hypogée des Volumnii. Le vestibule et la chambre principale.

ritoire de Pérouse et probablement du VIe siècle, est un bas-relief rude, plat de taille, où les personnages sont juxtaposés en file et presque tous de profil selon les habitudes de l'art primitif : c'est une procession de 36 pleureurs et pleureuses, serrés de pagnes plissés, et qui gémissent de concert en gestes symétriques. L'expression est d'autant plus intense qu'elle est contenue par l'archaïsme : de l'exposition du corps à l'expiation rituelle pour le repos de l'âme le dessin réussit à rester émotif et rythmique. Parmi les urnes cinéraires, les plus belles sont celles que les Pérousins faisaient venir de Chiusi entre le IIIe et le Ier siècle avant Jésus-Christ. Elles témoignent, sinon de l'art local, du moins du goût des familles riches qui les choisissaient pour leur éternel repos. Au lieu d'être taillées dans le travertin d'Ellera comme les urnes de Pérouse elles sont modelées dans

l'argile, matière molle, avec un relief vigoureux, et leurs gisants à demi couchés sur le coude sont des portraits dont la couleur accentue le naturalisme parlant. La polychromie à teintes plates, bleu, jaune, vermillon, donne du ressaut au décor : griffons, panthères, lions et sphinx venus de l'Orient en files toujours symétriques, ou scènes du cycle troyen comme



Phot. Alinari

Hypogée des Volumnii. Tombeaux.

les légendes d'Iphigénie, d'Ulysse ou de Troïlos. La mythologie et l'épopée helléniques ont bercé le grand sommeil des Aperucen comme elles avaient enchanté leur vie. Antithèse curieuse : elles éternisent aux parois mortuaires, pour [illegible] la mort, les formes les plus tourmentées de la vie, l'action, le drame. La souplesse des formes égale la véhémence des gestes. Mais aucune de ces œuvres trouvées dans les nécropoles de Pérouse ou de son territoire n'est aussi [illegible] que le sarcophage du moribond et de la Parque trouvé à Chiusi. Ici le goût de la terreur va jusqu'à la limite. Etranger à la cité et

à la région, il est impossible de le passer sous silence : non seulement c'est une des pièces célèbres du musée, mais il fait ressortir par contraste la pudeur que les Aperucen semblent avoir aimée dans l'expression artistique de la souffrance et de la mort. Ainsi dès l'époque étrusque s'annoncent quelques tendances du génie ombrien. Un agonisant est à demi couché sur le couvercle de son tombeau, les traits crispés par l'agonie, la bouche entr'ouverte pour le dernier souffle, le ventre ballonné, les yeux fixés avec une angoisse indicible sur la vision que le sculpteur a réalisée à ses pieds : la Parque est là en



Urne étrusque. (Musée de l'Université.

effet, petite vieille bossue au nez crochu. Elle lui saisit l'orteil et lui tâte le pouls, en épiant du regard le moment suprême. C'est hideux à force de vérité. Jamais l'art à Pérouse n'a consenti à de pareils effets.

Comme mobilier funéraire voici les armes, strigiles, bijoux surtout, d'or ou d'argent, bagues, fibules, spirales, diadèmes, ciselés ou repoussés, et bien étrusques toujours par le poids de la matière et le luxe oriental du travail. Le diadème en or du Sperandio est fait de deux rameaux exubérants de feuilles, les pendants d'oreilles en or de la famille Presenzia sont des navicelles de 11 centimètres chacune et pèsent 26 grammes ! La toreutique grecque ne commettait pas ces excès. Du moins essayait-on au IIIe siècle d'imiter sa délicatesse et ses mythes sur les miroirs ou leurs couvercles. Les disques métalliques incisés sont d'un travail raffiné : le tracé à la pointe a la pureté

des dessins d'Ingres, lui-même disciple des Grecs. Sur l'un d'eux, en bronze argenté, Hélène est gravée : reconduite par ses frères Castor et Pollux, dont les noms sont écrits en étrusque, elle s'accoude nonchalamment sur les genoux de son père Tindare. La scène, malgré quelque symétrie, a une grâce noble et simple à la fois, le graffito a gardé quelque chose de la fine précision grecque, non sans laisser à Hélène un abandon voluptueux et à l'ensemble une surcharge de détails décoratifs qui semblent se souvenir de l'Asie. Enfin, l'importation hellénique ce sont les vases peints : vases attiques, apportés aux ve et ive siècles, vases de la Grande-Grèce et surtout de la Campanie. Pérouse étrusque, qui en a fabriqué assez peu et où l'imitation se trahit trop, avait assez de goût pour apprécier ces merveilles de la peinture au trait et assez de richesse pour les acheter. Son démonisme et son hérédité en partie asiatique ne l'ont pas empêchée d'être, sinon une colonie, du moins un débouché grand ouvert de l'art grec.



Miroir étrusque. (Musée de l'Université.

Mais la cité étrusque, puis étrusco-romaine, paie en l'an 40 avant Jésus-Christ les frais du duel entre Antoine et Octave. Assiégée et prise par l'armée de celui-ci, elle s'écroule tout entière dans l'incendie. Presque rien ne subsiste de la nouvelle colonie romaine créée dans les décombres par la « clémence » d'Auguste : Augusta Perusia. On ne peut donc apprécier la mesure dans laquelle l'art étrusque a cédé à l'art de l'Empire. De ses temples proviennent probablement les colonnes des églises Sant' Angelo et San Pietro. De l'un d'eux reste un beau battant de bronze au musée archéologique, avec tête de Silène retombant sur un disque ouvragé, pour témoigner que l'industrie des bronzes artistiques n'était point déchue. De l'art latin relèvent plu-

sieurs statuettes d'empereurs, de philosophes, de divinités, en particulier un intéressant dieu lare ou Hercule latin trouvé dans la campagne de Pérouse. Jeune, vêtu d'une peau, il est assis dans un mouvement de vive attention, et d'une main fait la corne pour écarter le mauvais sort du domaine auquel il présidait. De thermes disparus provient la mosaïque ensevelie près des restes de la petite église Sainte Elisabeth : Orphée charmant de sa lyre les animaux accourus. Pas de paysage, mais toute une ménagerie qui a



Phot. Anders

Mosaïque romaine sous les ruines de sainte Elisabeth.

l'air de danser. Un curieux souci s'y révèle de reproduire au vif les animaux domestiques ou sauvages, et les plus étrangers à l'Italie ; l'éléphant, l'hippopotame évoquent les pays du Nil. Aucune perspective : cela n'est pas composé dans l'espace, mais par détails juxtaposés et superposés dans le champ, comme sur un tapis d'Orient. Mais à cette technique l'hellénisme joint sa grâce : ces figures ont toute l'élégance raffinée, le naturalisme spirituel et presque anecdotier, l'exotisme de l'art hellénistique apporté ici par quelque artiste venu de la Campanie ou d'Alexandrie en passant par Rome. Hellénistique aussi le travail des urnes funéraires d'Annia, au Musée, et de P. Volumnius, le dernier de ces Velimnas qui avaient latinisé leur nom en Volumnii. Celle-ci est restée sur place. Exécutées dans quelque

atelier de marbriers romains de l'époque augustéenne, c'est la même délicatesse amoureuse à sculpter le détail d'une guirlande ou de paysages animés de jolies bêtes, singe perché, cigales, papillons, colombes buvant sur le bord d'une coupe comme sur la mosaïque de Boéthos au musée du Capitole. Ainsi Pérouse romaine importe comme Pérouse étrusque, mais c'est de l'hellénistique, non plus de l'attique ou de l'oriental.

Mais il est curieux de la voir appliquer l'art le plus avancé, les formes



Urne sépulcrale. Hypogée des Volumnii

universalisées par l'Empire, à ses vieux thèmes funéraires préférés. Un des chefs-d'œuvre de cet art, trop savant jusque dans l'horreur, est la Méduse antéfixe du musée : elle hurlait probablement contre le mauvais sort à la porte d'un hypogée. Jamais argile ne fut plus ductile pour l'expression sous des mains plus souples. Quand ce facies horrible, qui garde du style, était peint jusque sur chaque dent, ce devait être un exemple typique de l'alliance, dans Perusia Augusta, entre le talent gréco-romain et le génie étrusque.

A vrai dire, celui-ci est resté impérissable. Remarquons que la langue étrusque voisine encore avec le latin sur l'urne du dernier des Volumnii, qui vint reposer au Ier siècle dans la nécropole ouverte par ses ascendants. En somme la culture romaine n'a fait que recouvrir le vieux fond indélébile : partout

il transparaît, jusque dans l'art du Moyen âge et de la Renaissance. Lorsque du XIIIe au XIVe siècle, pour soutenir le front est de sa colline, Pérouse jette sur le précipice des Bottinelli cette énorme masse de voûtes, arcs et piliers, qui portera la place Sopramuro, elle fait œuvre étrusque, qui relève de l'ingénieur plus que de l'architecte. Naturellement, spontanément, elle prend sur plusieurs points la suite des ancêtres : une partie du cimetière actuel occupe l'emplacement d'un hypogée, celui des Rafi. Les lions de la porte du Palais Communal sont ceux des nécropoles, le griffon municipal descend du griffon étrusco-oriental qui gardait sur les urnes la cendre des morts. Les animaux affrontés, toujours stylisés, toujours en paires symétriques, défilent sur les tissus domestiques du XVe siècle. Rosaces, palmettes, monstres ailés reparaîtront aux piédroits de la porte de San Costanzo et dans toute la sculpture romane d'Ombrie. L'art du bronze renaitra avec les animaux héraldiques de la face nord du Municipe et la vasque de la grande fontaine. Sans doute la Gorgone, les démons Tuculcha ou Charu ne reparaîtront plus ici comme dans l'Enfer sculpté par Nicolas d'Apulie à la chaire de Pise ou par des Pisans à la façade d'Orvieto ; mais les funérailles de saint Louis de Toulouse et la translation des restes de Sant'Ercolano, peintes par Bonfigli dans la chapelle des Prieurs, rappellent la *conclamatio funebris* et l'exposition du corps sur les deux bas-reliefs archaïques du musée : je ne dis pas qu'il y ait ici survivance, bien entendu, mais curieuse analogie. La hantise de la mort a pesé sur la peinture populaire des gonfalons, où le diable et la camarde guettent parfois les pestiférés, comme sur l'art des tombeaux anciens. Lors de la peste les pérousins croyaient à la fin du monde comme leurs ancêtres au millénaire. Agostino di Duccio continue à son autel de San Domenico, d'argile peinte en rouge, bleu et ocre, la tradition de la terre cuite polychromée, et sa façade de San Bernardino ressemble à la face d'une urne funéraire qu'on vient d'exhumer sur le bord du plateau. Après Ruskin certains historiens comme M. Venturi se plaisent à signaler dans l'art toscan des souvenirs étrusques. A cette thèse l'art ombrien apporte d'intéressants témoignages : les figures assises aux côtés de la porte cintrée peinte sur l'urne d'Arnth Velimnas Aules dans l'hypogée des Volumnii revivent à Florence dans les statues couchées sur les tombeaux des Médicis.



Phot. Alinari

Eglise Sant'Angelo.

CHAPITRE III

DE L'ART BYZANTIN ET BARBARE A L'ART ROMAN

La légende chrétienne source de l'art. — La rencontre de traditions multiples à Sant'Angelo. — L'art bysantino-lombard. — La grande abbaye bénédictine de San-Pietro in Cassinensi. — L'art roman à San-Costanzo.

Des sept siècles qui vont de la fin du monde antique au XIIIe, Pérouse n'a gardé que de rares témoins. Sous les auspices de la religion nouvelle, puis dans le tumulte des invasions, les éléments de l'art étrusque, romain, lombard, et ravennate, se mélangent dans une longue gestation pour aboutir à quelques monuments dont la complexité même a une signification historique.

Les plus précieux souvenirs du lointain christianisme sont des légendes, éminemment plastiques. Les premiers évêques de Pérouse, saint Costanzo que la tradition fait vivre sous Marc-Aurèle, saint Fiorenzo peut-être au IVe, saint Ercolano au VIe apparaissent dans un halo, d'où l'art les fera sortir en fixant leurs traits et leur légende dorée. Qui a fréquenté Pérouse

ne saurait pas plus oublier le dernier que saint François à Assise ou saint Bernardin à Sienne : il est le patron populaire, à la fois brave et subtil, le saint d'épopée, qui en 547 tint en haleine Pérouse assiégée par le roi des Goths Totila, tenta de faire illusion à ce dernier sur les ressources de la cité en lâchant un veau gras sur ses hordes, et meurt martyrisé au pied des remparts. A ses *Actes*, qui composent une Iliade locale, Pérouse consacrera bien plus tard, par le talent de Bonfigli, les belles fresques du Palais Public, à ses cendres la curieuse église qui est sous son vocable, à sa figure supposée de nombreuses peintures et sculptures.

Mais déjà, entre le ve et le vi^e^ siècle, avait été édifié hors ville un des monuments les plus intéressants de Pérouse : l'église ronde de Sant'Angelo. Avec le « temple » du Clitumne près de Spolète, c'est celui qui a le plus préoccupé les archéologues ombriens et l'imagination populaire. Les uns reconnaissaient en sa forme circulaire un temple de Vesta, de Vulcain ou même de Pan, l'autre alla jusqu'à y voir au moyen âge le « Pavillon de Roland », rendez-vous de ses amours ! Fut-il païen, puis transformé en église chrétienne ? ou chrétien dès le début, mais avec des matériaux antiques ? L'incertitude a duré jusqu'en 1911, penchant vers le « tempio » dans un public toujours hanté du prestige romain et encouragé par le nom de la via del tempio, vers l'origine chrétienne chez les historiens de l'art. Elle est la conséquence d'une complexité de formes naturelle à une époque de transition, surtout dans un pays où même le gothique accueille quelques-unes des traditions de l'art antique. Mais les sondages de M. Viviani Dante l'ont dissipée. Sant'Angelo, dédiée aujourd'hui sur le mont Ripido au saint qui remplaça Mercure sur les collines, fut dès l'origine une église chrétienne. Les matériaux de construction antiques l'assigneraient au bas Empire, vers le ve siècle, et les gros tailloirs des chapiteaux, ravennates d'influence, plutôt au vi^e^. Mais le grand mystère était le plan : diptère circulaire dont la grande colonnade ouvrait à l'extérieur, disait la tradition ; ceint d'un mur, disait l'architecte Orsini au xviiie siècle. Nous savons maintenant que quatre chapelles donnaient autrefois à la rotonde d'aujourd'hui, comme à la primitive église de San Stefano Rotondo sur le Celius, la forme d'une croix grecque. La chapelle absidale reste seule. C'est la forme de construction centrale dont la simplicité géométrique a séduit la pensée des Orientaux et des Byzantins. Mais ceux-ci, plus habiles ou plus audacieux, posaient directement la coupole, une vraie coupole, sur les bras de la croix. Ici la coupole n'est qu'un toit conique en charpente sur tambour polygonal, et repose au centre sur seize colonnes antiques ; tout autour court une nef circulaire sur laquelle s'ouvraient les chapelles par des arcades à trois baies. La grande

difficulté qui consiste à racheter la différence de plan entre le circulaire et le carré est évitée. A l'unité harmonieuse de l'édifice primitif nuisent les malencontreux arcs rampants du XIVe siècle ; la charpente ouvragée se suffisait à elle-même : c'était plus simple, plus sincère.

Si l'on veut avoir de ce qu'était l'église du Ve siècle un sens archéologique exact il faut restituer en pensée, à sa place originelle, c'est-à-dire au milieu, l'autel authentique aujourd'hui relégué dans le bas côté. Dans sa simplicité fruste, d'où sortira pourtant un jour par évolution le somptueux baldaquin moderne qui l'a remplacé, il est un type excellent des autels chrétiens entre le Ve et le XIIIe siècle, c'est-à-dire entre l'époque où le christianisme a organisé son culte devenu officiel et celle où la grande révolution artistique du moyen âge change toutes les formes. C'est une table de marbre rectangulaire posée sur un tronc de colonne en travertin. Creusée d'une sorte de canal sur le pourtour, d'un grand trou au centre probablement pour les reliques, de quatre trous plus petits aux angles pour les tiges de fer où les voiles sacrés se tendaient au moment du sacrifice, il rappelle le temps où le prêtre officiait face aux fidèles, en communication directe avec eux. Du jour où il leur tournera le dos, le fond de l'autel commencera à se clore d'architecture, polyptiques ou rétables, peints, dorés et sculptés. Mais l'Ombrie toujours conservatrice est restée volontiers fidèle jusqu'au XIIIe siècle à la vieille tradition chrétienne, auguste dans sa familiarité : à Pérouse ou auprès il y a encore pour en témoigner les autels de San Giustino alla Colombella et de San Costanzo. Celui devant lequel nous sommes a dû reposer à l'origine sur le cippe romain avec inscription à C. VIBIO qui est placé tout près. Ainsi cet autel archaïque fut comme l'église elle-même l'expression complexe d'une époque de transition : il posa la table du repas sacré sur le cippe du sacrifice.

Du VIe au VIIIe siècle Pérouse, qu'elle fût en proie à Totila qui est goth, à Agilulfe et au duc Maurice qui sont lombards, aux lieutenants de Bélisaire et à Narsès qui sont bysantins, semble n'avoir pas cessé d'être bysantine. Seulement ses artistes, tout au moins ses scarpellini, associent à la somptuosité de Ravenne ou de Byzance la lourdeur lombarde. Témoin la seule œuvre d'art qui ait subsisté de l'« illustre métropole » mentionnée par Paul Diacre après Procope : le ciborium de la petite église rurale de San Prospero aujourd'hui dans l'église de l'Université. Porté sur quatre colonnes et couronné d'une pyramide à fleuron, c'est une variété du genre dont les exemplaires typiques sont à S. Apollinaire in Classe, à Valpolicella, à Cividale dans le Frioul et à Santa-Maria Antiqua de Rome, qui sont aussi du VIIIe siècle. Art cosmopolite colporté surtout par les tailleurs de pierre de Lombardie, il

témoigne de la décadence dans l'Italie foulée par les barbares. Aux archivoltes courent la corde et la tresse familières à l'art nordique ; les paons byzantins des sarcophages de Ravenne, affrontés d'un écoinçon à l'autre, grapillent la vigne mystique ; des flabelli sont jetés dans le champ du panneau. L'animal et la flore sont stylisés, le décor d'ailleurs riche est devenu surtout linéaire, la symétrie impose sa tyrannie, la saillie reste si légère sous le ciseau qu'elle ressemble à de la broderie : on dirait qu'un tissu a servi de modèle



Phot. Alinari.

Eglise Sant'Angelo. Intérieur.

Dans cette Pérouse pénétrée de germanisme et d'orientalisme a disparu le don qui avait fait la gloire de l'art méditerranéen : celui de la forme et du relief.

Il faut arriver jusqu'à la fin du xe siècle pour trouver dans ce que Pérouse a conservé une œuvre qui soit bien italienne : la basilique du monastère de San Pietro in Cassinensi. Les bénédictins sont venus. L'ordre noble et riche va présider aux destinées de l'art roman en Ombrie, jusqu'à l'avènement des franciscains qui prêteront à l'élan de l'âme populaire l'élan de la voûte gothique. Mais en attendant il patrone les formes immédiatement dérivées de l'antique, qui communiquent au christianisme un peu de la

majesté de la civilisation dont il hérite. Dans les origines mêmes de notre monastère se dessine toute sa destinée : abbaye, forteresse féodale, foyer d'art. Par un acte de foi le noble Pietro Vincioli le fonde de ses biens en 964, sous la règle de saint Benoit et la dépendance du mont Cassin. Abbé, il reste féodal, c'est-à-dire indépendant à l'égard de l'évêque de Pérouse. Le monastère, bâti sur le mont Capraro, à l'extrémité d'un long faubourg qui pointe vers le Sud-Est, est muni de fossés et de remparts dont on perçoit encore le souvenir ; le campanile a gardé ses merlons sous la grâce dont l'a fleuri la Renaissance en 1468 et 1473. Entre ces murs puissants s'administre une énorme richesse temporelle, se réfugient les papes, et se règle parfois le sort de Pérouse. En 1398 l'abbé est si directement mêlé aux affaires publiques qu'il va assassiner le « seigneur » Biordo Michelotti dans son palais et déchaîne une révolution. Le monastère a été supprimé, ses bâtiments claustraux ont disparu ou ont été transformés, mais l'art dont il fut le foyer est en partie resté avec l'église.



Phot. Alinari.

Ciborium de l'église S. Prospero
(dans l'Aula de l'Université).

C'est une basilique du type paléo-chrétien, consacrée en 969 : forme antique, c'est-à-dire traditionnelle et indigène en Italie, à laquelle les grands, le haut clergé, les ordres anciens, semblent être restés volontiers fidèles même quand l'art de voûter, et de voûter sur croisées d'ogives, eût été importé du Nord. Un portique défiguré, trois nefs séparées par seize colonnes ioniques antiques, un transept et une abside demi-circulaire, tel est le plan classique. Un soffito ouvragé de 1555 remplace sur la nef médiane la charpente primitive. La perspective longitudinale qui conduit le regard et la prière droit à l'autel, la succession rythmique des arcades cintrées, les files parallèles des colonnes nous restituent à Pérouse la logique simple et forte des basi-

liques de Rome. Il ne faut pas tenir compte des ogives postérieures de la croisée et du sanctuaire. Que l'on compare cette latinité, qui est en somme chez elle ici, à la maladroite importation du Dôme ! Sans doute il y eut des malfaçons dès le début et des mutilations dans la suite : les arcades sont inégales, inégales les colonnes, les chapiteaux ioniques sont encore doublés d'un gros tailloir ravennate, les belles fenêtres de la nef ont été obstruées, une pénombre sépulcrale envahit ces formes qui sont un dernier hommage rendu par le



Phot. Alinari.

L'église abbatiale de S. Pietro.

haut moyen âge à la raison classique. Mais une miniature dans le Registre du collège de la Mercanzia au XIVe siècle et la fresque du XVe au Palais Communal, où Bonfigli a peint la première translation ici des restes de San Ercolono, nous en rendent la physionomie ancienne. Façade peinte, portique, fin campanile hors d'œuvre, c'est tout l'aspect d'une petite basilique constantinienne.

Comblée par les papes, les empereurs et les particuliers, la basilique, qui fut la première cathédrale de Pérouse, devint un musée et une école d'art. Musée organique et vivant, où les œuvres ont conservé la destination que leur assigna la piété des donateurs. C'est surtout un résumé de la pein-

ture italienne du XVe au XVIIe siècle, en presque toutes ses écoles. On est surpris de rencontrer dans cette église d'Ombrie un reflet des splendeurs vénitiennes : ce sont les dix grandes machines bibliques et évangéliques où Vassilachi, camarade du Greco à Venise, a fixé en colorations roussâtres ses souvenirs de Titien et de Tintoret. Plus naturelle est la présence des vrais peintres ombriens, de Bonfigli ou Niccolo del Priore à Alfani. Il est vrai que leurs tableaux, œuvres portatives, ne font pas corps avec le monu-



Miniature du registre de la Corporation de la Mercanzia. (Bibliothèque communale.)

ment. Mais il convient de se souvenir que c'est pour le maitre-autel que Pietro Vannucci avait peint en 1495 le grand retable de l'Ascension donné à la France par le traité de Tolentino en 1797, démembré et partagé depuis entre les musées de Lyon, Rouen, Nantes, l'église Saint-Gervais à Paris et la pinacothèque vaticane. Seules ici cinq demi-figures de saints, précises comme des portraits, évoquent dans la sacristie l'œuvre dont elles sont des débris et qui était consacrée à saint Pierre, patron du monastère et du peintre. Nous retrouverons plus tard le fin et sec tabernacle de Mino da Fiesole, florentin, et les boiseries du chœur de marqueteurs bergamasques. Mais pour l'art de la miniature si cher aux traditions monastiques, le monastère semble n'avoir pas eu besoin des étrangers. C'est dans ses ateliers, parfois par des

moines, que furent historiés et enluminés plusieurs des antiphonaires et livres de chœur conservés dans la sacristie et à la bibliothèque communale. Il n'est que de regarder, dans celui que signa en 1473 Giacomo Caporali, la miniature où saint Pierre, patron du lieu, médite sous une loggia devant un paysage analogue à celui qui enveloppe Pérouse : tout est inspiré du réel et de l'actuel. Atelier artistique, bibliothèque, chartrier, forteresse féodale, centre de vie politique, San Pietro est en Italie un des meilleurs exemplaires de cette personnalité complexe qu'était une grande abbaye bénédictine, fille du mont Cassin, avant que les ordres mendiants aient pris empire sur les âmes et sur l'art.



Phot. Anderson.

Eglise de S. Costanzo. La porte.

L'abbaye avait sous sa dépendance la petite église suburbaine toute proche de San Costanzo. L'origine de celle-ci est aussi ancienne, mais son aspect archaïque et neuf n'est qu'un habile pastiche de 1890. Du moins a-t-elle conservé son plan rectangulaire, les proportions de sa nef unique couverte d'une charpente et terminée par une abside semi-circulaire. C'est le type à la fois simple et complet de l'église rurale, ou simplement de la petite église chrétienne, beau de sa nécessité, c'est-à-dire de son adaptation rigoureusement juste aux besoins du culte essentiel : s'il n'existait pas il faudrait l'inventer. Le seul vestige de la primitive église est la porte rectangulaire en marbre qui a été réencastrée. Elle nous renseigne sur la diffusion du style bysantin, mâtiné du goût barbare, dans l'Italie de la fin du XIe siècle. Le gros linteau monolithe, rapproché par M. U. Gnoli d'un autre conservé au campo Santo de Pise, offre le Christ imberbe, en majesté et bénissant, inscrit dans un tondo entre les symboles des quatre évangélistes. Le lion et

le bœuf avec leurs ailes sont schématisés à l'orientale, le travail est lourd et gauche. Mais les deux pilastres prouvent la supériorité de l'art décoratif sur la représentation de la figure humaine depuis que l'art d'Occident avait fixé son foyer le plus actif à Byzance, au seuil de l'Asie et du monde barbare septentrional. Inhabile à l'anthropomorphisme, il se plait aux combinaisons ornementales où la nature se déforme. Dans les rinceaux s'inscrivent des palmettes, un lion, un griffon ailé, des oiseaux becquetants, d'autres qui boivent à un calice selon le motif des sarcophages paléo-chrétiens, des monstres affrontés. La technique est celle du champlevé, et le relief est à son tour gravé : on dirait l'influence de la bijouterie. Motifs et facture ressemblent à ceux de la porte de l'église de Santa Maria in Cellis, près de Carsoli, dans les Abruzzes, en 1132. Le marbrier nomade méridional qui est probablement venu sculpter celle-ci avait déjà dans la main plus de vigueur et sous le ciseau plus d'instinct du relief que celui qui brodait quatre siècles avant le ciborium de San Prospero. Malgré tout, cette sculpture sommaire, stylisée, toute destinée à l'effet décoratif, reste encore engoncée dans le passé. Pour réveiller en Italie, donc à Pérouse, le sentiment de la forme et de la nature vivante, il fallait des conditions historiques que le XIIIe siècle allait réaliser.



S. Francesco al Prato et oratoire de S. Bernardino.

CHAPITRE IV

L'ART GOTHIQUE : LES MONUMENTS RELIGIEUX

Les conditions historiques. — L'influence de la piété populaire, de la peste et des ordres mendiants sur la diffusion du gothique religieux. — Son caractère à Pérouse — Les églises des XIIIe et XIVe siècles. — Les tombeaux et les fresques.

C'est le renouveau de l'âme pérousine qui s'épanouit au XIIIe siècle en floraison gothique. Exaltée par le sentiment communal, pieuse jusqu'à l'ivresse mystique, elle s'exprime presque spontanément en monuments civils et religieux, auxquels elle adapte à sa manière les formes et le décor venus du Nord.

Pérouse guelfe offre alors au gothique religieux un terrain d'élection. De 1216 à 1304 elle hospitalise sept Papes. Ils viennent fuir dans leur bonne ville guelfe, isolée dans les montagnes de la douce Ombrie et bien munie de remparts, les turbulences romaines. Trois y meurent : elle leur fait de magnifiques obsèques et garde pieusement leurs cendres. Chez elle, dans la Canonica de San Lorenzo, se tiennent cinq conclaves. Sans doute elle

est l'enfant terrible, saisi de brusques colères ; mais il faut pour les provoquer comme en 1373 la dure main de l'abbé de Montmajour, le « nequissimus abbas », clunisien français escorté de sicaires bourguignons, ou la désertion à Avignon des pasteurs de l'Église. Dès la mort de saint François (1226), une folie la prend de charité et de pénitence, qui apporte à l'art des qualités nouvelles d'émotion et de thèmes nouveaux. Elle se couvre d'ordres monastiques et de couvents, que les nobles comblent de dons. Les confraternités se multiplient qui veulent avoir chacune un oratoire et une bannière peinte. Plus dramatique est la dévotion collective et spontanée. C'est ici qu'est née vers 1260 la « névrose de la flagellation ». De l'église suburbaine de San Bevignate probablement est partie la fameuse procession des *disciplinati* qui se propagea de Pérouse à Spolète, dans toute l'Italie, en Provence, peut-être en Allemagne et jusqu'en Pologne : hommes et femmes allaient par bandes à travers villes et campagnes, criaient miséricorde et paix en se fouettant jusqu'au sang. Le soin des malades et des funérailles, auquel se consacrent les confréries, entretient dans les âmes la hantise de la Mort, qui fauche Pérouse à coups redoublés. Le tremblement de terre de 1348, qui endommage l'église de San-Francesco et la Fontaine Majeure, confirme la colère de Dieu. La peste noire surtout, la fameuse « Morte nera » de la même année, réveillée en 1362, puis en 1429, 1464..., y fait d'effroyables ravages : les cimetières ne suffisent plus, et telle association comme celle des Pénitents « ad nichilum est deductum ». Ces prodromes de la fin du monde et du Jugement Dernier, en achevant d'ébranler les âmes par la terreur et l'appel à la pitié divine, portent jusqu'au paroxysme la dévotion populaire, si propice à son tour à l'art populaire, le gothique.

C'est d'Assise toute voisine, le grand foyer du gothique ombrien, qu'il arrive à Pérouse. Si San Domenico fait exception, les églises de Montelabbate, San Bevignate, San Francesco s'élèvent entre 1228 et 1270 environ, presque aussitôt après la basilique assisiate consacrée au grand saint d'Ombrie qui vient de mourir. De ses remparts Pérouse a même pu voir, par les temps clairs, s'élever celle-ci de 1228 à 1253 au-dessus de l'énorme couvent qui s'avance vers elle-même comme un appel. Elle a donc été une ville gothique, c'est-à-dire qu'elle a pratiqué volontiers l'art de voûter sur nervures croisées et le décor nouveau. Sans doute elle n'a pas de monument capital qui fasse époque dans l'histoire et serve de type dans la région comme Assise, Sienne, Orvieto, ou même Florence et Naples. Mais elle reconstruit selon le mode nouveau ses vieilles églises romanes, même le chœur de la basilique de San Pietro, et dote de nervures même de toutes petites églises suburbaines comme San Matteo hors la porte Sant' Angelo. Les peintres

du XIVe siècle, qui ornent les édifices, transposent parfois dans leurs fresques les nervures de la nef, puisqu'aux peintures de la crypte de San-Francesco la Vierge meurt dans une demeure voûtée d'ogives.

Tous les ordres monastiques adoptent ce style parce qu'il est le symbole de la piété des humbles, c'est-à-dire de presque tous. Mais, précisément pour cela, ce sont les ordres mendiants, franciscains, dominicains, augustiniens, qui le propagent. Les Franciscains surtout, les « minores, la plèbe



Ph. L. Alinari.

Santa Maria Colombata. Portail.

de l'Eglise »[1]. Pour concevoir la tendresse qu'on a pour eux il faut lire l'acte par lequel maître Jacopo Buonconte Coppoli, riche pérousin, fait donation aux frères mineurs en 1276 du lieu où s'élève encore aujourd'hui le monastère de San Francesco del Monte hors les murs. Le formalisme notarial n'est point parvenu à dessécher l'effusion du sentiment. Il donne ce lieu en vénération du frère Egidio, compagnon de saint François et qui y habita, le dédie à saint François entre autres, et stipule qu'il y finira lui-même ses jours dans cette atmosphère de sainteté nouvelle. Bien plus populaires que les autres ordres, ils ont eu à Pérouse, rien que sous le vocable de San Francesco, trois

1. C. Bayet, *Giotto*, p. 16.

établissements, sans compter nombre d'autres. Tous étaient selon l'art nouveau. Pérouse, franciscaine de cœur et en partie d'habit, ne conçoit plus qu'elle puisse loger l'Evangile démocratique dans les formes basilicales, toutes de noble latinité, de la bénédictine San Pietro in Cassinensi.

Mais on sait qu'en passant des pays du Nord en Italie le gothique s'est italianisé. En passant d'Assise à Pérouse, ce qui n'est pas le cas pour tous les édifices pérousins, il n'a guère pris de physionomie locale. La nef unique,



Phot. Alinari

Église de Monte Luce

si propice à la prédication, si chère aux franciscains, n'est pas rare. L'art magnifique de capter l'espace en posant des voûtes légères sur des nervures qui se croisent n'a pas été pratiqué dans toutes les églises, et dans celles où il le fut une sorte de timidité en gêna l'épanouissement. Pas de gerbes de colonnettes aux supports, trois au plus, pour recevoir la retombée des nervures et du doubleau. De gros contreforts, le plus souvent carrés. Pas d'arcs-boutants, sauf le cas de San Francesco. L'église, arrêtée dans son verticalisme, manque d'essor. L'arc brisé voisine souvent sur le même édifice et presque à la même époque avec le cintre roman. A vrai dire, de l'Arc Étrusque à la porte triomphale de San Pietro, que dessine à la Renaissance le florentin Duccio, le cintre, tracé parfait, indigène et traditionnel en ce

pays, n'a jamais cessé d'être cher aux maîtres d'œuvres. L'arc brisé même se ressouvient parfois du décor romain. Dans la campagne, le joli portail de Santa Maria Colombata, du XIV[e] siècle, français de tracé, a un gable dont les rampants reposent sur des pilastres cannelés à l'antique, et associe le marbre antique aux matériaux récents.


S. Domenico. Verrière du chevet.

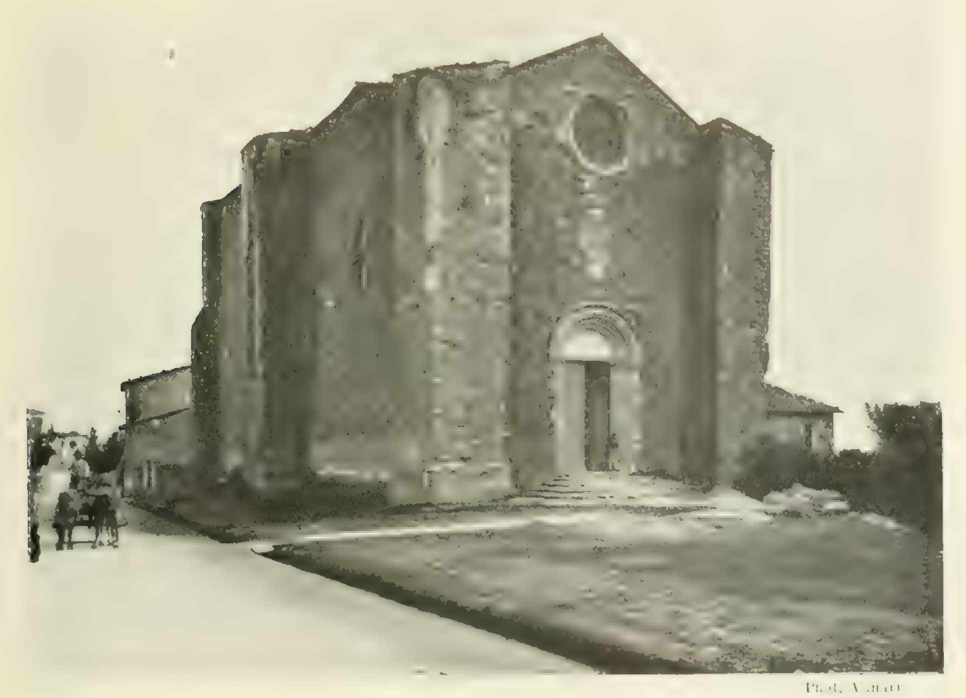
Les façades n'offrent ni tympans ni ébrasements profonds où puissent se développer des cycles de sculpture monumentale. En général toutes simples, achevées en pignon triangulaire comme à Assise, leur seul luxe est le dessin du portail, la rosace qui les ajoure, et le placage en damier de pierres de deux couleurs. Pérouse a tiré un bien joli parti décoratif des matériaux que lui offrait la région, le travertin gris d'Ellera et le pomato rouge d'Assise, alternés en carrés ou rectangles. C'est sa fantaisie à elle, et ombrienne, comme le damier ou les assises de marbre plaqué blanc et vert sont celle de la Toscane. Jusqu'au début du XV[e] siècle elle s'y complaît, sur les façades de Sant' Agostino et de l'église de Monte Luce. Parfois même, par exemple au Dôme, ce placage est dessiné en quatrefeuilles, qui viennent de France par la basilique inférieure d'Assise. Mais sur les cathédrales françaises, Paris, Amiens, Rouen, Saint-André de Bordeaux, le quatrefeuille n'était point coloré ; ici, dans ce pays du Midi où l'attrait pittoresque s'ajoute presque toujours à l'intérêt de la structure ou y supplée, il se développe aux flancs de Saint-Lorenzo en tapisserie chatoyante comme pour une fête perpétuelle sur la Piazza. C'est une polychromie à deux tons, gris et rose, qui chante avec douceur sous la lumière ombrienne. Précisément, le gothique venu de chez nous est devenu ici ce que l'ont fait la race, les traditions, le pays. Et c'est de cette harmonie profonde qu'est fait son charme, bien plus fort que notre analyse.

Le plus regrettable « vandalisme » de l'époque baroque est celui qui a

mutilé San Francesco al Prato et San Domenico. La première, passionnément choyée des Pérousins, fut dès le XIIIe siècle le Panthéon des nobles. Des tyrans comme Biordo Michelotti au XIVe, des condottières comme Braccio Fortebraccio au XVe, y reposaient sous la tutelle du poverello qui prêcha au monde l'amour. A ses parois pendaient fraternellement les bannières des familles ennemies, des Oddi, Baglioni, Coppoli, Arcipreti, Ranieri, qu'en 1448 fit enlever dans un accès d'humilité mystique le franciscain Roberto da Lecce. Des œuvres de tous les peintres de Pérouse et de l'Ombrie furent exécutées pour elle en ex-votos ; le *Couronnement de la Vierge* et la *Déposition de la Croix*, de Raphaël, eurent ici leur destination, et la seconde n'eut qu'ici tout son sens. Construite vers le milieu du XIIIe siècle, San Francesco était une réminiscence de la Basilique supérieure d'Assise, mais timide, ou plutôt déférente dans ses proportions : nef unique, couverte de trois travées d'ogives, avec un transept simple, sur lequel s'ouvrait directement une abside pentagonale. Peut-être aux coins ouest du transept deux piliers demi-circulaires servaient-ils de contreforts comme à Assise ; les autres contreforts sont carrés. De grandes lancettes s'ouvraient dans les parois. Refaite à la suite du tremblement de terre de 1348 et probablement épaulée alors vers le croisillon nord par deux arcs-boutants qui sont les seuls à Pérouse, refaite encore en baroque en 1748 sans être achevée, San Francesco n'est plus qu'une ruine qu'entraine lentement le glissement du plateau. Mais sur le gonfalon de San Bernardino, Bonfigli nous a conservé en 1454 de sa deuxième forme un portrait véridique : on aperçoit sa façade chatoyante en damier rouge et blanc dont un vestige subsiste, et l'on se figure aisément la nef lumineuse et vaste où les fils de saint François réglaient de leur parole la vie morale de la cité.

L'ordre de Saint-Dominique n'avait pas voulu rester en arrière. Mais ce n'est qu'en 1304 qu'il eut à San Domenico sa grande église gothique, et c'est aux modèles siennois, eux-mêmes pénétrés de souvenirs bourguignons, qu'il s'adressa. C'est pour cela sans doute qu'une tradition très ancienne attribue l'église à Giovanni Pisano. Ainsi les deux ordres rivaux à Pérouse prennent leurs inspirations en des régions différentes, les franciscains en Ombrie, les dominicains en Toscane. Même diversité dans la conception, qui n'est presque plus reconnaissable : cette fois il y a trois nefs, avec transept sur lequel les chapelles ouvrent directement, et chevet carré comme à San Galgano près Sienne. Dix colonnes octogonales portaient la voûte en arc brisé dont les nervures et quartiers étaient vivement enluminés comme aux basiliques d'Assise. De cet immense vaisseau, qui accablait de ses proportions l'église franciscaine, la reconstruction baroque de Carlo Maderna en

1621 n'a laissé subsister que l'enveloppe compacte soutenue de contreforts carrés, le campanile gothique du XVe siècle, un des plus grands et des plus beaux avant sa décapitation, quelques restes vénérables d'ogives derrière le croisillon nord, le chœur et le chevet carré, et dans ce chevet la plus grande verrière qui soit en Italie, lancette rutilante où un peintre verrier inconnu a fait figurer des saints de trois mètres : elle ménage dans les pleins plus de vide que n'en accueille d'ordinaire le gothique italien. Aussi est-ce du côté



Phot. Vanni

Eglise de S. Bevignate.

du chevet que Bonfigli, dans une de ses fresques du Palais Publi , a représenté l'énorme masse dominicaine, ajourée de trois grands fenestrages et fleurie de son campanile alors intact, au milieu du borgo San Pietro qu'elle domine fièrement encore aujourd'hui. Il faut lui restituer en pensée le mobilier gothique qui en multipliait la vie. Il en reste des débris dispersés, tissus brodés, orfèvrerie, manuscrits enluminés et historiés, exécutés dans les ateliers du monastère ou au dehors pour cet ordre qui excellait à organiser le culte et le travail.

Heureusement il est à Pérouse des églises gothiques mieux conservées. San Bevignate, trop peu connue parce qu'elle est retirée dans la banlieue,

est peut-être la plus intéressante, toujours par la grâce de la basilique supérieure d'Assise. Elevée dans la seconde moitié du XIIIe siècle, c'est un gros cube sans verticalisme, à pignon triangulaire, et soutenu des gros contreforts carrés qui sont ici la règle. Elle associe, à l'extérieur, avec la gracieuse incertitude des transitions, le cintre d'une porte à l'arc brisé d'une autre. Les proportions de sa nef unique, la sveltesse de ses nervures retombant sur un faisceau de trois colonnettes qui montent de fond, ses chapiteaux foliés,



Église et couvent de Sainte Julienne.

sa décoration picturale, enfin sa toiture dont les ondulations sont perpendiculaires à l'axe de l'église, en font avec Montelabbate, qui est à 18 kilomètres d'ici, une des œuvres les plus caractéristiques du premier gothique ombrien né à l'ombre d'Assise. Le gris bleu de sa pietra serena est très doux dans la pâleur des oliviers : ils font à la petite église des Templiers, puis [illegible] de Jérusalem, un paysage palestinien.

Sainte Julienne fut cistercienne. Mais le cardinal français Jean Franciogia d'Abbeville, de l'ordre de Cîteaux en Bourgogne, qui la fonda en 1253, ne demanda point qu'on posât sur sa nef unique les belles croisées d'ogives dont son ordre s'était engoué en Italie comme en France. Elle ne

fut donc jamais voûtée. Son rectangle bien pris est simplement orné d'une façade blanche et rose en damier, remaniée au xve siècle, où s'épanouissent une rosace et une porte cintrée à trilobe. En revanche l'ancien parloir est voûté sur des nervures que reçoivent au centre des piliers isolés comme dans nos salles capitulaires françaises. L'architecture s'est plus mise en frais de nouveautés pour le lieu de réunion des nonnes que pour le lieu de leur prière. Gothique aussi le riche cloître à matériaux polychromes, qui dément la sim-



Sainte-Julienne. Cloître.

plicité cistercienne, d'ailleurs si contraire au génie italien. La superposition de ses deux galeries, l'une à grands arcs brisés simples et puissants, l'autre à arcades triples plus légères, joint à la beauté de la logique l'effet pittoresque des contrastes. La sculpture des chapiteaux, ample quand elle développe la feuille en grosses volutes, reste engoncée dans la roideur romane quand elle affronte la figure humaine, *Saint Julien pendu par les cheveux, un évêque bénissant, Saint Michel et le dragon*, etc... La sculpture ici reste décorative : elle ne s'attache qu'aux effets d'ensemble. Mais ils sont réussis ; et si l'on songe que cette richesse architectonique était encore rehaussée de fresques, de tableaux, d'objets d'orfèvrerie, dont quelques reliques ont

trouvé refuge à la Pinacothèque, on ne peut que se féliciter de l'infidélité que ces filles lointaines de saint Bernard commirent à l'égard de sa règle sévère, trop sévère pour l'Italie.

Si l'on ne se plaçait qu'au point de vue de la structure gothique, San Lo-



Intérieur de S. Lorenzo.

renzo, de la fin du XIIIe et du XIVe siècles ne mériterait qu'une mention. Mais elle est le Dôme. Ses formes n'arrêteront pas longtemps les archéologues, bien que l'abside à pans et le transept se souviennent de la basilique d'Assise. Cette croix latine est vaste, mais ses trois nefs d'égale hauteur oppriment le verticalisme; une corniche sur consoles tout le long de l'édifice le coupe dans sa hauteur; sa voûte sur ogives surbaissées est un peu lourde, ses piliers octogones supposent aux nervures des pans coupés. Aucun monument ne dit mieux combien l'architecture gothique est ici étrangère. Mais c'est un

musée de sculpture, de peinture, de vitraux, de boiseries sculptées et marquetées, où les choses sont si bien en place qu'elles se perdent dans l'ensemble. S'il n'a plus le *Sposalizio* péruginesque, qui est à Caen au lieu d'orner encore l'autel de l'Anneau de la Vierge, il a toujours le San Onofrio de Signorelli,



Phot. Alinari

Eglise de S. Ercolano.

d'un art tendu et brutal, et l'émouvante *Déposition de la Croix* du Baroccio. Et au dehors, sur le mur tapissé de quatrefeuilles en calcaire blanc et rose d'Assise, s'épanouit la chaire de saint Bernardin de Sienne, petit bijou gothique du XVe siècle, scintillant encore à la Renaissance de mosaïques d'émail à la façon des Cosmates. Bien italien, bien ombrien, est ce souvenir de la prédication en plein air et de l'exhibition des reliques. Il fait face d'ailleurs au pulpito de San Severo, dont la base seule s'est conservée au portique

reconstruit de la vieille église que le Palais Public venait d'absorber. Rappelons-nous ceux du Dôme de Spolète. Le franciscanisme a multiplié ces chaires extérieures qui font de la place publique une annexe de l'Église, l'Église à ciel ouvert, *sub Jove*.

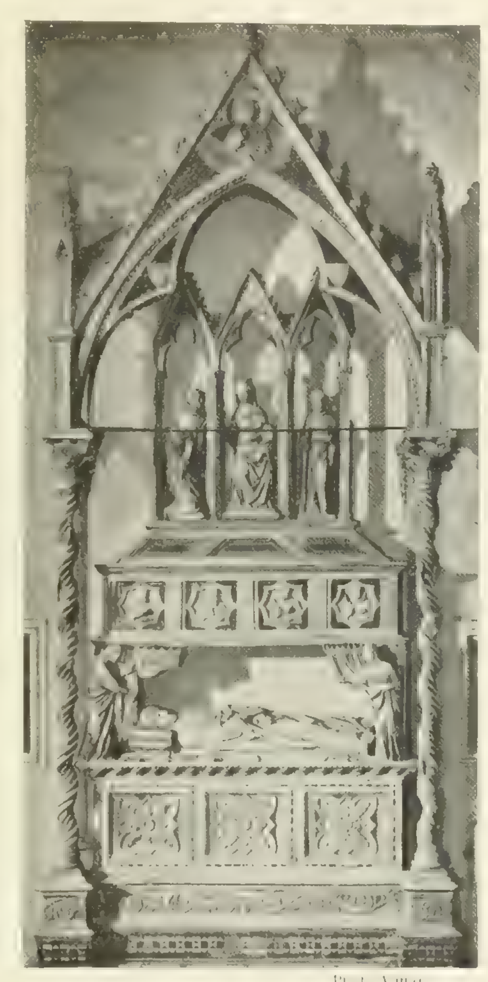
Quant à Saint-Herculane (1297-1326), c'est bien l'église la plus originale de Pérouse, unique en Italie même. Cet octogone tient à la fois du monument sépulcral des Romains et de la tour de forteresse. Du reste le Siennois qui l'acheva au XIV[e] siècle « pour la beauté de la cité et de ladite église », Ambrogio Maitani, était à la fois architecte religieux et ingénieur civil. L'homme de ressources qui travailla peut-être après Lorenzo Maitani à la cathédrale d'Orvieto et fit reconstruire ici une partie de l'enceinte fortifiée, pouvait bien travailler à une église qui est un bastion. Elle est couverte à l'intérieur d'une voûte d'ogives à huit pans. Il faut lui restituer en pensée, avec l'aide de la fresque de Bonfigli au Palais Public et de la peinture de Matteucci ici même conservée, sa chapelle haute, dont le retrait ménageait une sorte de chemin de ronde, et l'escalier rond qui laissait paraître son élévation. Ici se rendait en mars la fameuse procession de Saint Herculane, où les délégués des cités sujettes de Pérouse apportaient leurs présents, prémices du printemps ombrien. Tombeau des cendres du primitif évêque, intégrée aux remparts, décorée comme le Palais des Papes à Avignon ou les Jacobins de Toulouse de grands arcs aigus bandés entre les contreforts, couronnée



Façade de Sant'Agata

de pseudo-mâchicoulis, elle est bien l'hommage qu'il fallait au saint belliqueux, et le symbole de l'âme pieuse et guerrière de l'Ombrie. Jamais l'architecture n'a plus littéralement exprimé la destination d'un édifice ni mieux traduit un vocable.

Ces églises étaient animées de fresques et de tombeaux. Comme à l'époque étrusque c'est l'art funéraire qui a donné à Pérouse gothique son chef-d'œuvre de sculpture, et dans cette ville guelfe celui-ci est le tombeau d'un Pape. Benoît XI, toujours malade, las des intrigues des cardinaux romains, était venu chercher asile dans sa bonne ville des montagnes. En 1304 il cherchait à réconcilier dans la charité Blancs et Noirs de Florence, guelfes et gibelins, lorsqu'il meurt brusquement en juillet, empoisonné, dit Villani et une sotte tradition, par des figues que lui aurait servies un cordelier français à l'instigation de Philippe le Bel. Pérouse lui fait des funérailles splendides et conduit sa dépouille à San Domenico, où il avait voulu reposer parmi les frères de son ordre. Il faut connaître cette histoire pour savoir dans quelle mesure le contre-coup d'événements récents sur la sensibilité du cardinal de Prato qui commanda le tombeau entre 1304 et 1328 et du sculpteur qui l'exécuta, intervint parmi les réminiscences artistiques. Celles du tombeau du cardinal de Braye à Orvieto par Arnolfo di Cambio (1282) sont évidentes. La noble composition, très architecturale, s'y retrouve en ses deux parties. En bas le gisant en habits pontificaux repose sur la cuve pendant que deux diaconi écartent les rideaux avec une gravité mélancolique pour nous montrer les leçons de la mort. C'est le thème émouvant qu'à la suite d'Arnolfo et de Giovanni Cosma à Rome les marbriers de l'école pisane sculptent



Ph. L. Alinari.

Tombeau de Benoît XI à S. Domenico.

vers la même époque à Assise sur les tombeaux de Jean de Brienne et de Jean Gaetan Orsini. Le XVe siècle ne verra plus dans les rideaux qu'un pur décor. Mais ici quelle expression ! Les diaconi se retirent sur les côtés pour nous laisser bien voir, se penchent un peu sur le défunt, et méditent. C'est d'une émotion sobre, contenue, dans des formes qui gardent une grâce juvénile. En haut Benoît XI est à genoux devant la Madone, à laquelle le présentent saint Dominique et saint Herculane. L'ensemble est encadré d'un baldaquin gothique sur de fines colonnes en spirales où grimpent des putti, et ornées selon la tradition des Cosmates d'une étincelante mosaïque d'émail.

C'est donc, recommencée ici, la savoureuse alliance que le grand Arnolfo



Ph. L. Vasari

Tombeau de Benoit XI (S. Domenico). Le gisant.

avait inaugurée entre le gothique de sa Toscane et les formes cosmatesques qui lui avaient été révélées à Rome. Seulement ce n'est pas Arnolfo, mais un Siennois de l'atelier d'Orvieto qui la recommence. Les anges qui tirent le rideau ressemblent aux figures de la façade du Dôme de là-bas, la Madone a adouci à la siennoise sa physionomie junonienne : elle se penche légèrement vers le Pontife comme pour lui assurer l'affection de l'Enfant et la sienne. Ce n'est pas Giovanni Pisano, comme le disent Vasari et la tradition, mais peut-être Lorenzo Maitani de Sienne ou un de ses élèves qui aurait sculpté durant un séjour entre 1310 et 1325 ce chef-d'œuvre complexe. On y voit collaborer les souvenirs classiques, des réminiscences de Pise, de Sienne, d'Orvieto, de Rome médiévale, et la première intuition de la Renaissance. Un naturalisme ingénu couche le Pape sur le bord et un peu sur le côté pour que nous le voyions mieux, et respecte sur sa figure déjà ravinée par la vieillesse les plis amers que le goût de la mort, sinon de la figue, y a creusés. Les yeux ne sont pas ouverts vers la lumière éternelle comme dans notre

XIIIe siècle, mais clos par le dernier sommeil. Faut-il croire que la tête a été sculptée d'après un moulage sur le cadavre ? M. Bertaux nous a rappelé que l'Italie avait déjà connu un exemple de cette audacieuse sincérité dans la statue funéraire à Cosenza d'Isabelle d'Aragon, sculptée après 1271 par un imagier français ; et bientôt, vers 1352, le peintre italien Matteo de Viterbe enverra d'Avignon à la Chaise-Dieu le masque en cire de Clément VI pour l'effigie de son tombeau. Les dominicains de Pérouse ont certainement voulu conserver les traits authentiques du Pontife qui était leur gloire et dont la volonté de Dieu leur avait confié la destinée finale, puis la dépouille. Les sillons qui contournent la bouche, la sécheresse qui scelle les lèvres et les yeux, les dépressions temporales, sont bien les stigmates communs de la mort, mais précisés ici d'un caractère strictement individuel : c'est bien là, figée dans le calme définitif, la figure du Pape octroyant des privilèges aux dominicains de Pérouse dans la belle miniature d'un manuscrit de 1348 à la Bibliothèque. Le tout était avivé de peinture. Ainsi, sous les auspices de l'art pisan adapté par un Siennois, l'avenir de la sculpture à Pérouse, commencé voilà quarante ans sur la grande fontaine que nous étudierons bientôt, continue sur un tombeau. Depuis les urnes des hypogées étrusques, c'est ce chef-d'œuvre qui reprend ici la tradition du grand art funéraire renouvelé par le christianisme et le génie toscan.



Phot. Alinari

Fresque à S. Bevignate. Un saint.

Mais pour un tombeau que de fresques ! San Prospero, San Matteo, San Bevignate, Sant'Agata, San Fortunato, San Francesco, San Domenico, etc... en étaient toutes fleuries. Beaucoup subsistent, et tous les jours on en découvre de nouvelles sous le badigeon qui les a conservées en les dissimulant. La

petite église de Santa Maria della Villa en est littéralement couverte. La fresque a été la revanche du gothique italien, qui n'ose point évider la paroi, et y occupe le rôle expressif de la sculpture monumentale dans les églises du Nord. C'est donc ici, à propos des édifices qu'elles décorent et dont elles commentent l'esprit, non à propos de la Pinacothèque, qu'il les faut étudier : suscitées



Fresque à S. Francesco. La mort de la Vierge.

par le monument lui-même, à la fois comme un ornement, une prière fixée, ou un ex-voto, elles furent à la piété ombrienne un idéogramme presque spontané. C'est par elles que la peinture pérousine a commencé. Dès 1225 un peintre probablement local, affranchi de toute influence byzantine, développait dans la petite église de San Prospero un vrai cycle où figurent des saints et les apôtres, le Jugement Dernier, l'Enfer réduit à quelques têtes cernées de flammes, le Paradis personnifié en Abraham qui semble recevoir dans son giron les âmes des élus. Bonamicus eut raison de dater et

de signer fièrement, car ces images de dessin sommaire où les têtes sont énormes, ce sont les incunables de la peinture pérousine, d'ailleurs assez proches de certaines fresques de Rome ou des environs de Rome comme celles d'Anagni, que Bonamicus semble avoir vues. Un peu plus tard, les dix figures de saints qui, dans la nef de San Bevignate, portent avec élégance les croix de consécration, sont cette fois byzantines de costume, de pose, de



Fresque de l'église Sainte-Elisabeth.

mouvement, mais le souci de varier les expressions, le dessin ferme et carré des têtes révèlent encore un peintre local peut-être instruit près des mosaïstes de Rome. Ainsi, quand la peinture à Pérouse recommence à exprimer la foi, c'est dans l'ample langage de la fresque, avec l'accent roman et romain, c'est-à-dire italien, sauf quelques résonnances byzantines, et par l'organe d'artistes vraisemblablement ombriens[1].

Mais au XIVe siècle l'invasion de l'art et des artistes de Sienne intercepte

1. Tout récemment M. U. Gnoli, inspecteur des Monuments de l'Ombrie, a découvert au monastère de Sainte-Julienne des fresques grandioses de la fin du XIIIe siècle : une Cène, un Christ avec la Vierge en gloire, dont l'art noble et large décèle l'influence romaine.

le développement de cet art régional. Pérouse les reçoit directement par Arezzo, elle les reçoit d'Assise, où ils brillent d'un doux éclat à côté de l'art tendu et un peu dur de Giotto et de ses élèves. Il est déjà curieux de la voir laisser romains et giottesques pour l'art de sentiment et de suavité si proche de son cœur. Elle n'a même pas voulu voir que les Siennois eux-mêmes peuvent parfois, comme Lorenzetti dans le Calvaire d'Assise, atteindre à l'expression passionnée. Elle n'est alors en peinture qu'une province de la cité gibeline, qu'elle terrasse pourtant à la bataille de Torrita en 1358 et dont elle garde encore les chaînes. De là viennent Vigoroso, Meo qu'elle nomma citoyen en 1319, Buffalmacco, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo qui entre déjà dans le XVe siècle, et bien d'autres. L'influence indirecte et altérée de Simone Martini est souvent discernable, surtout dans l'église basilienne de San Matteo, où l'on devait aimer cette forme jeune et charmante de l'art byzantin, c'est-à-dire néo-grec.

Ces fresques siennoises sont aussi diverses que les talents qui les ont exécutées. Cependant quelques traits se dégagent qui composent un style. Expression douce, contemplation un peu indolente, dessin élégant et assez mince, têtes penchées, mains fuselées, longs yeux fendus dans l'ovale fin du visage, c'est en somme l'archaïsme d'un art encore recueilli sur lui-même. Cependant la vertu des drames évangéliques et de la vie des saints y fait pénétrer souvent le sens de la vie, l'expression, même quelques velléités de naturalisme. Aux fresques détachées de la petite église dédiée à une sainte franciscaine très aimée à Pérouse, sainte Elisabeth, la jeune femme, qui vient de faire l'aumône à des pauvres agenouillés, rentre dans son palais gothique. Pendant que son mari avaricieux lui demande des comptes sa corbeille répond pour elle : elle se remplit miraculeusement de roses. Mouvements, gestes, tout est de la narration aisée, naturelle, familière : on devine un artiste pérousin, de talent siennois mais stimulé par la légende franciscaine. Le portrait parait aux fresques de San Domenico, et l'allégorie de la Justice, d'un imitateur de Simone Martini, a les formes pleines d'une Flora ou d'une Junon. Ainsi la vie vient agiter la méditation lyrique de Sienne. Entre le schématisme byzantin ou l'art encore roman et raidi de San Prospero et les premières peintures de Boccati et de Caporali, qui inaugurent l'école pérousine, ce sont ces fresques siennoises, devant lesquelles ceux-ci ont prié, qui commencent la transition ou plutôt la détente.



Phot. Alinari

Le Palais Communal.

CHAPITRE V

L'ART GOTHIQUE : LES MONUMENTS CIVILS

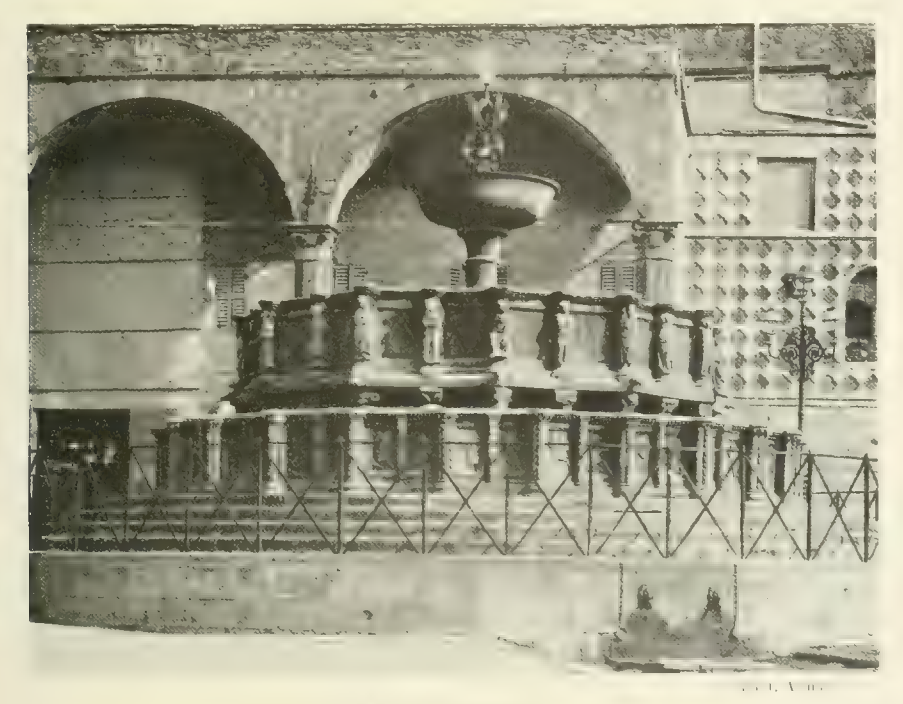
La fierté de la jeune Commune et ses monuments publics. — L'art pisan, l'iconographie internationale et locale à la Fontaine Majeure. — Le Palais Communal : forteresse, palais et chapelle. — L'éclectisme de Pérouse : diversité de provenance de l'art et des artistes qu'elle accueille.

Pérouse gothique ne se contente pas de prier. Depuis la soumission d'Assise en 1202 elle étend peu à peu son « dominio » sur la plus grande partie de l'Ombrie. En 1351, pour la fête de saint Herculane, trente-trois territoires lui offrent leurs tributs, qui sont portés solennellement en procession. A partir du milieu du XIIIe siècle la fière Commune se constitue : elle a ses consuls comme Rome, son Podestat, son capitaine du Peuple, ses dix Prieurs, ses cinq *rioni* ou quartiers entre lesquels se partagent les quarante-quatre arts organisés qui règlent sa vie économique et artistique, enfin son Université que fonde en 1320 un Français, le pape Jean XXII. En 1354 elle accueille en Cola di Rienzo le tribun qui éveillait dans la Rome du moyen âge la

nostalgie de la gloire antique. Le luxe croissant avec la richesse suscite les représailles des lois somptuaires. Dans les luttes même entre « raspanti » et « beccherini », entre nobles et nobles, c'est-à-dire dans le sang, prend vigueur la conscience de sa personnalité. Le lion est l'emblème de sa politique guelfe, le griffon hérissé son blason, le plus parlant qui ait jamais été. Pérouse, en plein âge d'or, développe toutes ses puissances de vie.

Alors, tout naturellement, presque spontanément, naissent des œuvres d'art qui sont à la fois les organes de son activité et les symboles de son orgueil. La Fontaine Majeure et le Palais Public composent avec le Dôme, maison de la prière, avec la Canonica, maison des chanoines, et avec l'évêché, l'ensemble vraiment organique de la Piazza. Il est à retenir que le premier des grands chefs-d'œuvre créés à Pérouse est une fontaine. Et voilà qui est bien italien. La fontaine ici n'est pas seulement un besoin et un ornement, mais un lieu de flânerie et d'affaires. Tout autour vont et viennent ceux qu'au XVe siècle Braccio appellera « i consumatori di Piazza ». Elle est au centre de la Place comme celle-ci est au centre de Pérouse, et Pérouse au centre politique et artistique de l'Ombrie. Lieu sacré, où la vie de la cité s'écoule au chant de l'eau. Terminée en 1278 la fontaine prodigue à tous en 1280, dans la joie universelle, les sources du mont Pacciano captées par l'ingénieur vénitien Buoninsegna et amenées par un aqueduc que nos pieds foulent encore au-dessus de la « via Appia ». Sa beauté la rend si précieuse que le Magistrat promulgue en 1342 un long statut de conservation dont les menaces sont draconiennes, mais dont les considérants étalent la bonhomie des mœurs du XIVe siècle. On la ferme de grilles, cinq cents florins par an sont réservés à son entretien, et des amendes sont édictées contre quiconque aura profané son eau ou son décor. Que nul n'aille à la Fontaine avec baril pour puiser l'eau, ni ne touche à la fontaine avec un baril, ni ne mette en la fontaine baril ou autre récipient. Que nul n'y mène ou envoie cheval, jument, âne, ou autre bête ; ne puise l'eau pour faire chaux ou mortier, ne tente d'entrer en ladite fontaine pour s'y baigner, ou laver jambes, pieds, tête ou mains. Qui se sera baigné tout entier sera frappé d'une amende de 50 livres ; à mi-corps, de 10 livres ; visage ou mains, de 10 sous. Les « Seigneurs Prieurs de l'Art » sont chargés de l'exécution du statut. On comprend cette sollicitude, et la fierté de l'inscription qui, après avoir nommé les artistes et proclamé la reconnaissance de la cité, invite les citoyens à venir « regarder vivre la plaisante fontaine ». Sa forme, conçue sans doute par le maître de l'œuvre, un moine dominicain de Pérouse, fra Bevignate, qui a peut-être dessiné le plan du Palais Public et celui du Dôme d'Orvieto en 1295, est un peu tassée depuis le tremblement de terre de 1348 : une

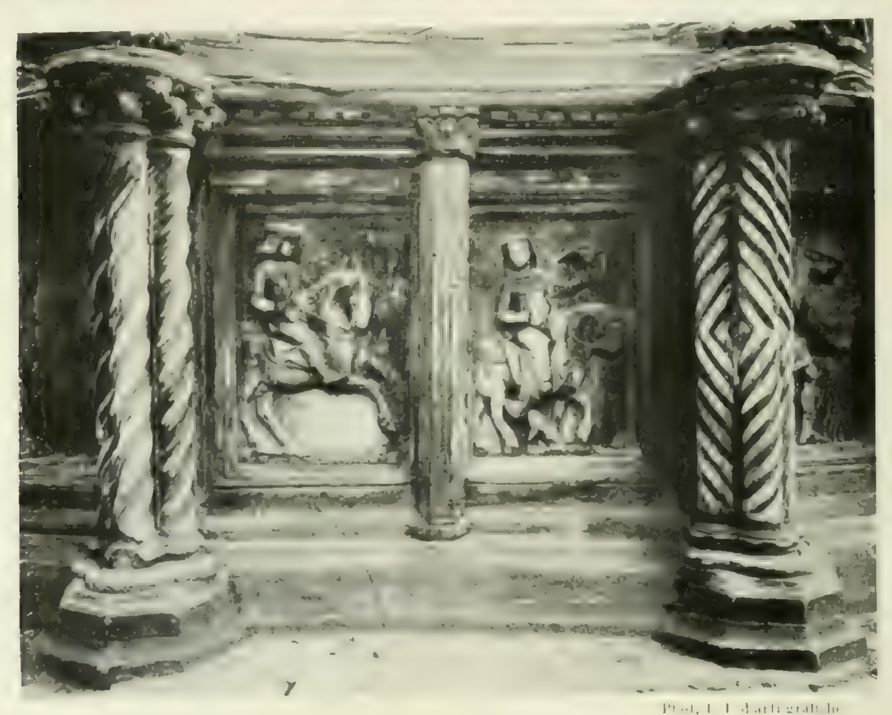
miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nous montre le second bassin plus haut monté sur colonnettes et accosté de griffons de bronze. C'est tout de même une harmonieuse superposition de deux bassins polygonaux que surmontent un calice de bronze, une triade de cariatides à la place de l'ancien archange, enfin les griffons pérousins. Des grands degrés circulaires sur lesquels elle repose à l'orifice d'où jaillit la gerbe liquide, c'est une régression concentrique des lignes où notre esprit latin se satisfait d'eurythmie.



La Fontaine Majeure.

Dans ces vasques limpides s'est mirée autrefois l'histoire de la cité ; dans les sculptures de leurs panneaux s'est fixé l'esprit encyclopédique de ses clercs et le génie des grands pisans qu'elle appela. Le programme est obscur : une ambition bien médiévale voulut faire entrer dans ce livre de marbre à 78 feuillets une « Somme » à la fois locale et universelle. Ce n'est pas la cathédrale qui est ici la Bible de tous, c'est la fontaine : et voilà qui est encore bien italien. En tournant autour des 54 bas-reliefs de la vasque inférieure le peuple illettré et les clercs qui aiment les gloses reconnaissaient les occupations des Mois et les Arts libéraux, c'est-à-dire le double poème de la science et du travail. Les travaux des mois, déjà représentés à la chaire de Sienne, sont ici et là un rayonnement de la pensée française qui les avait

sculptés aux portails romans de Provence, d'où les imagiers lombards les transportèrent aux porches de Vérone et de Ferrare, jusqu'à Bénévent et à Bari. L'art italien a fait comme saint François enfant, qui chantait des chansons provençales. Sur la fontaine les bas-reliefs d'avril et de mai, où le galant tient une fleur, sont la traduction plastique d'une vraie poésie de troubadours acclimatée en Ombrie, la jolie « ballade d'Ercolano de Pérouse », du XIIIe siècle, où l'amant et la « donzellata » échangent des pro-



Phot. I. I. d'arti grafiche.

Fontaine Majeure. Bas-reliefs.

pos ingénus et précieux. D'ailleurs le labour, les semailles, le fauchage, la taille de la vigne, la vendange, la chasse, la saignée du cochon, la cueillette, la moisson, tous ces tableaux de l'éternelle Géorgique devaient se trouver chez eux dans l'*Umbria verde* agricole et féconde. En tout cas si la Philosophie est une impératrice byzantine, assise avec le sceptre et le globe, à laquelle quelque ivoire a servi de modèle, la Dialectique aux serpents est représentée à la française, et la Musique, au lieu de jouer de la lyre, frappe sur le tintinnabulum, c'est-à-dire sur des clochettes suspendues, comme à Chartres. Des scènes de la Genèse, dont Adam et Eve, disent l'origine de l'homme ; des scènes romaines où figurent Romulus et Remus, leur mère Rhea Silvia, la louve nourricière, résument l'origine de Rome, mère de la

civilisation. Deux fables ésopiennes, le loup et la cigogne, le loup et l'agneau, et des illustrations de créances populaires crayonnées sur le carnet de notre Villard de Honnecourt apportent, avec les scènes animales, un peu de détente entre ces cycles de haute spéculation. La prédication de saint François d'Assise venait de stimuler la vie, on peut dire la popularité, dont les fabliaux, les bestiaires, l'observation du paysan ombrien et le goût noble de la chasse avaient doté le faucon, le chien, le loup, l'agneau. Dans l'art comme dans



Phot. Alinari

Fontaine Majeure. Bas-reliefs.

le folklore d'Ombrie ils vont et viennent au naturel tandis que le blason les schématise.

A la vasque supérieure ce ne sont plus des bas-reliefs, mais vingt-quatre statuettes adossées, allégories debout ou assises. Près de Rome en impératrice byzantine elle aussi, et de l'Eglise romaine portant une petite église, voici les origines de « Pérouse antique » personnifiées par Euliste, fondateur mythique de la cité, roi étrusque que Turnus fit tuer. Augusta Perusia, sous la forme de l'Abondance, tient la corne d'où s'échappent les fruits de la « verte Ombrie », le lac de Trasimène porte ses poissons fameux, l'Eglise pérousine en matrone est entourée de ses saints préférés, saint Laurent et saint Herculane. Enfin sont présents, adossés eux aussi aux panneaux, le Podestat Matteo da Corregio et la Capitaine du Peuple Ermanno di Sassofferrato

sous lesquels la fontaine est achevée en 1278. Ainsi, sur cette fontaine purement civile les thèmes religieux paraissent encore, tandis que sur la fontaine monastique de Saint-Denis en France, dans une abbaye royale, dans un cloître, en plein règne de saint Louis, le décor est tout profane. Le clerc qui a conçu le programme à Pérouse avait en lui, outre l'esprit de clergie, l'âme de la cité guelfe pour qui l'art est avant tout le reflet de la foi. Pourtant Genèse, Église et Saints, ne sont plus seuls : sur ce monument d'édilité, en face du palais du Podestat, bientôt en face de ce qui sera le Palais Communal, l'esprit de la société civile prend sa place au soleil avec les Sciences et les Lettres, avec les souvenirs antiques de la cité, ses magistrats et son domaine circonvoisin. La cité politique demande à l'art d'affirmer son existence.

L'art est celui qui s'élabora à Sienne autour de la chaire de Nicolas d'Apulie. Pérouse est donc dès 1277, comme Orvieto un peu plus tard, une des grandes étapes de l'art pisan en marche vers la conquête de l'Italie. Mais cette fois rien de gothique dans le cadre. Ruskin, toujours préoccupé de reconnaître l'art néo-grec, c'est-à-dire byzantin, dans l'art toscan du Trecento, et l'art grec dans le néo-grec, voit dans ces panneaux entre colonnes, portés par des colonnes et encadrant des bas-reliefs, de véritables « métopes » à l'instar de celles du Parthénon. Il reste que les lignes horizontales dominent, coupées de perpendiculaires ; aucune courbe, pas d'arcs polylobés, de feuillages fouillés et refouillés, qui rappellent le décor architectonique français sur lequel Nicolas avait posé ses chaires toscanes. Aux « métopes » du bas le vieil artiste a sculpté certaines de ces formes, vigoureuses, amples et nobles, où près de mourir il ressuscite encore l'antiquité, mais romaine. Février est vêtu d'une chlamyde, Avril avec la corne d'abondance et un panier de fleurs est une Flora qui devance la Primavera botticellienne, Goliath est armé à la romaine, lion et aigle viennent de Rome impériale, le griffon vient de la frise d'un temple ou d'un sarcophage. Mais Nicolas, septuagénaire, s'en va, et son fils Giovanni Pisano arrive, qui est déjà plus près de l'idéal du moyen âge. La main de Giovanni se trahit à une certaine minceur élégante, dans la chevauchée amoureuse de Mai, dans Décembre, dans les formes de l'Arithmétique, de la Géométrie et de la Musique. Il a signé aussi les statuettes de la vasque supérieure, qui atténuent de naturalisme expressif la romanité paternelle : au lieu de se détacher des pilastres, telles des statues antiques, elles sont étroitement adossées : la cariatide est en train de devenir la statue-pilier familière à l'art du nord. Peut-être Arnolfo di Cambio, que la Commune demande à Charles d'Anjou en 1277, a-t-il eu part à ce décor. Les documents ne disent pas s'il est venu ; mais c'est vraisemblable si l'appel de la Commune fut provoqué par son maître de Sienne, Nicola di Pietro.

Peut-être même lui faut-il attribuer avec M. Adolfo Venturi les trois petites figures de marbre du musée de l'Université, soulevées dans une attente indicible vers un but qu'on ne voit plus, sans doute l'eau d'une fontaine. Vieille à genoux, jeune homme étendu et appuyé sur un coude comme les barbares vaincus sur les reliefs des sarcophages romains, il n'y a pas dans toute la sculpture italienne du XIIIe siècle une pareille puissance dans l'expression de l'angoisse.

Les bronziers même ouvrèrent pour la belle fontaine : la vasque est du fondeur Rosso, qui fait revivre ici comme bientôt à l'architrave d'une



Fontaine Majeure. Statuettes de la vasque supérieure.

porte du Dôme d'Orvieto, c'est-à-dire en pays d'Etrurie, l'art des ancêtres étrusques. Enfin les trois nymphes cariatides qui soutiennent au sommet les griffons pérousins, fondues en bronze elles aussi, renouvellent avec une grâce harmonieuse un motif antique ; le concert des bras tour à tour baissés et levés est une trouvaille de rythme alterné. Ainsi, l'atelier qui s'était groupé à Sienne autour du vieux maître de Pise s'est reformé sur la piazza de Pérouse. Les reflets de la grande renaissance pisane, qui ont rayonné par toute la péninsule, avant de se poser ici sur le tombeau de Benoît XI ont été fixés directement par les maîtres eux-mêmes, à l'instigation de la Commune, sur cette fontaine de vie qui était l'ombilic de la cité, et que les magistrats chérissaient comme « la prunelle de leurs yeux ».

Plus gothique de décor est le Palais communal, plus pérousin aussi puisque

les documents révèlent dès l'origine, entre 1293 et 1297, deux maitres de l'œuvre très probablement indigènes, Giacomo di Servadio et Giovanello di Benvenuto. La collaboration des étrangers n'a certes pas manqué à cet énorme monument dont la construction dura deux siècles, puisque la porte méridionale est de style siennois et qu'un Siennois, Ambrogio Maitani, acheva la façade nord. Mais pour le XIVe siècle aussi nous connaissons les noms de deux maitres de l'œuvre qui paraissent être pérousins ou ombriens. Il est significatif que l'œuvre communale par excellence, celle où palpite le cœur de la cité, ait été conçue par ses fils et exécutée sous leur direction. Aussi le génie de Pérouse s'est-il mieux fixé dans l'agencement de ces pierres que sur la fontaine polygonale où sont venues converger tant de lointaines influences. C'est un des palais communaux les plus imposants d'Italie après ceux de Sienne et de Florence dont il est à peu près contemporain. Dès la fin du XIIIe siècle, vingt ans après sa fontaine, la Commune voulut avoir un logis digne des destinées qu'elle pressentait ; mais c'est au siècle suivant surtout qu'appartient la construction. A mesure que s'accroît l'activité communale, à mesure augmente l'édifice qui en est le cadre ou plutôt le foyer. La fonction ici a créé l'organe, et avec la lenteur des croissances naturelles puisque le palais met 150 ans à absorber la vieille église de San Severo, les maisons du Podestat, des maisons particulières à l'ouest, bref tout l'ilot que circonscrivent aujourd'hui la voie des Prieurs, la lugubre voie de la Gabbia et la place San Lorenzo. C'est précisément la même évolution organique que celle qui conduit de siècle en siècle, selon les besoins nouveaux du culte et l'étendue des ressources, la croissance des cathédrales : celle du Dôme a duré le même temps et à peu près entre les mêmes dates 1340 et 1490. Vie religieuse, vie civique, ces monuments nés spontanément des besoins d'un peuple suivent les lois de la vie. Mais à travers ses accroissements successifs le Palais a toujours gardé le plan quadrangulaire, si logique et si pratique, qui est celui des grands palais publics d'Italie. A cette masse cubique une tour campanaire découronnée en 1569 donnait jadis toute sa signification civique et plus d'essor, sans arriver à cette sveltesse qui fait du campanile des Palais de Florence et de Sienne une tige fleurie surgissant d'une caisse.

L'ame des Prieurs y reste pétrifiée : méfiance, fierté civique et dévotion. C'est en effet une forteresse, un palais, et une sorte de couvent auquel donne accès un portail d'église. L'énorme cube offre de larges surfaces aveugles et nues où courent seulement deux frises à consoles ; une corniche de faux machicoulis, des rhombes ou boucliers de pierre analogues à ceux qui décorent la frise de l'Arc Étrusque, et des créneaux, le couronnent. Voilà la forteresse, cuirassée contre l'émeute et les factions, d'ailleurs achevée en partie

avec les matériaux conquis à la guerre en 1352, les pierres des maisons de Bettona. Mais ce parti de réserver des pleins considérables est aussi une habileté d'architecte qui veut attirer l'attention sur les ouvertures. Par une entente très sûre de l'effet deux étages de fenêtres tripartites éclairent de grâce cette maussaderie ; leurs meneaux à colonnettes de marbre fleurissent



Phot. Alinari.

Palais communal. Porte principale.

en trilobes surmontés de quadrilobes, et tandis que celles du bas supportent un linteau droit, celles du haut sont encadrées de ces frontons ou arcs en mitre chers au gothique pérousin du XIVe siècle. Les baies sont donc plus épanouies et plus fleuries de décor à mesure qu'on monte au-dessus des dangers de la rue, vers l'espace et la lumière. Pierre grise et colonnettes roses y font chanter une polychromie discrète. Pour vivifier encore le nu des parois des écussons sculptés, dont quelques-uns demeurent, étaient encastrés comme au palais du Podestat de Florence, surtout sur la face nord. Ainsi de

brusques éclats de vie et de grâce sur un fond de rudesse, tel apparaît le palais : c'est toute l'âme de Pérouse au XIVe siècle.

Mais ce palais de la Commune était aussi un monastère de Prieurs. Dès le XIVe siècle oratoire, dortoir, réfectoire, leur permettaient de vivre dans certains cas critiques une vie quasi cénobitique et presque close. On se souvient de ce fait devant les deux portes, au nord et sur le Corso, qui sont de vraies portes de chapelles. Celle du nord, la plus ancienne, en arc brisé intérieurement trilobé, rappelle celle des églises Santa Maria Colombata et de Montelabbate bien qu'elle donne accès à une salle éminemment civile, la salle du Conseil ou des notaires. Mais la Commune croissait en richesse, en fierté, en ambition. Quarante ans après, sur la face méridionale de son palais agrandi, dans la porte nouvelle qu'elle ouvrait vers 1340 sur la principale rue de la cité, elle voulut de la magnificence. Cette fois c'est un cintre que le maître de l'œuvre lui propose et fait exécuter : le cintre, de majesté antique. Le demi-cercle, fermé à sa naissance par un linteau droit, forme au-dessus de la porte proprement dite qui est rectangulaire une lunette, qui prêtait au décor. Porche ébrasé, voussures, linteau, tympan, cette fois le programme est complet, et les imagiers avaient beau champ. Aux voussures et aux ébrasements se développe une sculpture très riche où la spirale, qui est du pur ornement linéaire, voisine avec le feuillage naturel ou stylisé, avec de petits médaillons ou quatrefeuilles à figures allégoriques dont l'exégèse est difficile. A l'intérieur des jambages et sous le linteau, des rinceaux ou branchages s'entre-croisent comme aux pilastres de la façade d'Orvieto et dans certaines miniatures de manuscrits. Sur les piédroits, des Vices et des Vertus sont logés dans des niches comme à un portail d'église, et les piédroits eux-mêmes sont portés sur le dos des lions familiers à nos églises romanes provençales, puis aux églises lombardes et apuliennes. Mais de Provence ils arrivaient ici en terre prédestinée, pour succéder à ceux qui veillaient déjà sur les nécropoles étrusques et pour servir d'emblèmes à la politique guelfe de Pérouse. Dans la lunette du tympan, sous une archivolte semée des fleurs de lys guelfes de saint Louis et de Charles d'Anjou, se dressent les statues de saint Louis de Toulouse, de saint Laurent et de saint Herculane, patrons de Pérouse. Un rayon de sainteté et de politique françaises orne donc cette entrée communale et pieuse[1]. Dans la délicatesse un peu [illegible] des formes, dans l'étroitesse des épaules, dans le léger hanchement de saint Laurent surtout, dont la personne aigrelette est si expressive, peut-être faut-il reconnaître comme dans l'ensemble de la porte l'art

(1) É. Bertaux, « Les Saints Louis dans l'art italien », *Revue des Deux Mondes*, 1900, t. II.

d'un élève siennois de Giovanni Pisano. En somme, France royale et Provence, Lombardie, art pisan interprété par Sienne, allégorie internationale et sainteté locale, le tout serti d'une luxuriante décoration qui rappelle le triomphe de l'orfèvrerie siennoise à cette époque, cette jolie porte nous ramène à l'éclectisme cher à Pérouse.

L'intérieur était entièrement peint de fresques qui allaient de la fin du XIIIe au XVIe siècle. Si elles avaient été conservées, c'est alors que le Palais, au lieu d'être en partie un dépôt de tableaux transportés d'ailleurs, eût été en lui-même et par lui-même le musée historique de la peinture à Pérouse, authentique et vivant ! Romains ou giottesques, siennois, pérousins, y ont travaillé. De la belle époque de Pérouse seules subsistent les fresques de l'ancienne chapelle des Prieurs par Bonfigli et une lunette peinte par Fiorenzo di Lorenzo : nous les retrouverons plus tard. Les plus anciennes, de 1297 environ, ornent la salle des Notaires, une des plus grandioses salles communales de l'Italie. Bien qu'elle n'ait pas la majesté de celle de Sienne, ses huit arcs en plein cintre qui supportent le plafond plat lui donnent l'air d'une nef d'église, d'ailleurs toute enluminée et historiée. Ce décor non plus n'a pas l'ampleur des fresques de la salle siennoise ni leur merveilleuse adaptation à la destination du lieu. Pourtant les sujets, remis au jour par des restaurations délicates, parfois peut-être trop précises, reflètent encore les préoccupations des Prieurs : piété, bon gouvernement, cautèle parfois narquoise, et l'esprit encyclopédique du moyen âge déjà fixé trente ans avant sur les sculptures de la fontaine majeure. La répétition des mêmes thèmes ici et là est une preuve décisive de la quasi-fixité



Palais communal, façade nord. Lion et griffon de bronze.

du savoir transmis dans les écoles des clercs. Du XIIe au XVe siècle l'iconographie est faite de tradition. A côté des stemmes des podestats et capitaines du peuple de 1296 à 1499, des scènes bibliques comme la naissance d'Adam, le buisson ardent et Moïse, la mort de Caïn, des moralités comme la donzelle arretant deux guerriers sur un pont, symbole sans doute de la puissance féminine, voisinent avec les Vertus, les Travaux des Mois dont deux seulement subsistent, des proverbes animés et des fabliaux malicieux. Aussi



Phot. Alinari.

Palais communal. Salle des Notaires.

internationaux que l'art et la foi du moyen âge, le loup et l'agneau, le loup et le chien, le renard et le corbeau, le renard et le lion et leurs frères en animalité, incitaient les fins prieurs assis sur les banquettes à la sagesse ésopienne. A ce cycle de pensée ne correspond pas une composition d'ensemble, d'ailleurs empêchée par les difficultés architectoniques ; les scènes sont indépendantes, jetées comme autant de détails autour des fenêtres, sur le plein des parois, et surtout dans les écoinçons où l'espace est plus vaste : ce sont fragments de tapisserie. Çà et là une correction déjà classique des lignes, une certaine majesté dans les figures, la décoration cosmatesque des architectures, font supposer la main d'un disciple ou compagnon du grand Pietro Cavallini, qui venait de peindre les fresques bibliques de

la basilique supérieure d'Assise. Il était logique qu'un peu de l'art romain des disciples des Cosmas, du précurseur romain de Giotto, décorât cette salle de Conseil et de Gouvernement. A la fontaine majeure et ici, Rome est un peu présente par le prestige de son histoire antique et par le génie de sa toute première Renaissance.

Ainsi l'art gothique à Pérouse, soulevé par la dévotion franciscaine et le patriotisme civique, prend son essor dans les édifices religieux et les monuments publics de la Piazza. Une fois de plus le renouveau de l'âme a immédiatement exigé, pour s'y traduire, de nouvelles formes architectoniques, plastiques, picturales. Mais Pérouse, qui a senti, comme toute l'Ombrie, ce renouveau mystique tressaillir en elle-même, reçoit d'ailleurs en le transformant un peu l'art par lequel elle l'exprime. En architecture il vient de France ou du nord par Assise, et en un cas par Sienne ; la peinture, après une première éclosion locale sous l'influence romaine, lui vient surtout de Sienne, dont l'école tendre et grave est la plus florissante d'Italie avant Giotto et à côté de lui ; ses sculpteurs sont les grands pisans, leurs disciples, ou des Siennois de l'école de Pise. Certes elle a ses artistes, qui savent adapter à ses besoins, par exemple au Palais public, les formes qu'ils empruntent. Mais elle s'en remet surtout aux étrangers du soin de sa beauté. Elle sait les choisir. Dès maintenant ce sera un trait de ses mœurs artistiques. Prompte à accueillir le génie, d'où qu'il vienne, son éclectisme n'aura d'égal que la puissance de son attrait et sa faculté d'assimilation.



Phot. Alinari

Agostino di Duccio. Bas-relief de S. Bernardino.

CHAPITRE VI

LA RENAISSANCE

L'art en présence de la Commune, du condottiérisme, du mysticisme et de la Renaissance. — La lenteur de la Renaissance artistique. — Les monuments civils, de l'Udienza des notaires à la Porte San Pietro. — Le petit nombre des fondations et les monuments religieux. L'art d'Agostino di Duccio et l'oratoire de San Bernardino. — La sculpture, et son origine étrangère, surtout florentine. — Prospérité des arts industriels qui relèvent de la couleur, marqueterie, orfèvrerie, tissus. — Que le génie ombrien tend à la peinture.

Au XVe siècle et jusqu'en 1540 où Paul III brise son indépendance, des faits nouveaux exaltent encore la personnalité de Pérouse : l'apogée de la Commune, le déchainement des nobles et condottières, la floraison de la sainteté, la Renaissance. Et, comme toujours, l'art leur prête forme, avec la spontanéité des réactions physiques sous le coup de l'idée ou du sentiment.

La Commune est à peu près indépendante du Saint-Siège, mais toujours dévote, césarienne sous ses tyrans, mais avec des retours de fierté républicaine. C'est pourquoi ses Prieurs commandent en 1454 au peintre Bonfigli pour leur chapelle du Palais public, l'histoire de saint Louis de Toulouse et de saint Herculane, et en 1540 pour leur réfectoire l'effigie du tribun Brutus ! Voilà bien dans l'art sa double figure. Pourtant ce n'est pas elle qui le

stimule le plus vivement, bien que de belles œuvres comme la Porte San Pietro et certaines œuvres du Pérugin soient dues à son initiative. Les foyers de sa vie morale, ce sont les corporations laïques et religieuses, dont M. Mâle a bien montré la vertu de suggestion artistique au moyen âge. Ce sont elles qui prodiguent à l'art clientèle et programmes. Les confraternités commandent les gonfalons ; celle de saint Joseph commande le « Mariage de la Vierge » au Pérugin. A deux collèges, celui des Changeurs et celui des Notaires, sont dus deux des plus précieux monuments. Certaines de ces œuvres, le « Sposalizio » de la Vierge et la façade de San Bernardino sont même plus que collectives : confrérie, peuple et Commune en ont fait les frais. Ainsi l'art à Pérouse émane souvent de la volonté publique, de l'âme de tous, et lui rend son image. La Renaissance, si souvent aristocratique ailleurs par l'esprit, l'art et la destination des œuvres, est ici éminemment populaire.

Dans le sang fratricide des nobles, toujours versé à flots par les Baglioni et les Oddi, naissent des chefs-d'œuvre. Lorsqu'en 1500 Grifonetto Baglioni est assassiné sur la montée de Saint-Herculane par son cousin Gianpaolo, sa mère Atalanta commande à Raphaël pour être placée à San Francesco, en commémoration de son désespoir et en expiation du crime, la *Déposition de la croix* de la Villa Borghèse. Le condottiérisme, qui déchaîne les magnifiques aventuriers mercenaires, Braccio Fortebraccio, les trois Piccinini, Braccio et Malatesta Baglioni, parfois contre Pérouse même, est aussi pour l'art un puissant stimulant : la bataille sacrilège qui eut lieu tout près d'ici à San Egidio en 1416 a été fixée par le pinceau de Paolo Uccello, spécialiste florentin des condottières, en un tableau mouvementé et naïf qui est à la National Gallery. Mais voici où se trahit le génie du pays. En général ce type de haute aventure militaire donne à l'art l'occasion d'exprimer l'énergie. Or rien ici qui soit analogue au *Colleone* de Verrocchio, au *Gattamelata* de Donatello, au *Giovanni Acuto* de Paolo Uccello, au *Niccola da Tolentino* d'Andrea del Castagno, tous magnifiques de brutalité morale et physique. La seule effigie qui s'en rapproche et qui date de l'époque héroïque, du XVe siècle, est celle de... Totila dans un dessin préparatoire de Bonfigli aux Uffizi pour la fresque du siège de Pérouse. Mais précisément ce cavalier du Quattrocento, armé de pied en cap et bien campé, est une réminiscence florentine. Gianpaolo, représenté au début du XVIe siècle sur un tableau de Bernardino di Mariotto à la Pinacothèque, est un saint André bien doux devant la Madone, nonchalamment posé sur une jambe à la manière du Pérugin et une fleur mystique à la main. Là où a réussi la vigueur des toscans, à la fois souple et musclée, l'art ombrien, au moins d'après ce qui nous reste, ne pouvait que faillir. Pourtant le condottiérisme, qui n'est pas exclu-

sivement ombrien, a poussé sur ce terroir avec une spontanéité et une force qui frappent les historiens.

Il a du moins fondé quelques monuments qui subsistent. En 1423 Braccio Fortebraccio de Montone fait construire au flanc de San Lorenzo, sur la



Tour des Sciri.

Piazza, à l'usage du public qui s'y abrite et des marchands, la belle loggia qui porte son nom. C'est le portique, de tradition nationale en Italie. Il va sans dire que la haute aventure, au service de l'Église et bénie par elle, consacra ce portique civil fondé par un soldat et appuyé au Dôme : en 1442 Niccolò Piccinino reçoit sous ces voûtes le bâton de gonfalonier des armées du Pape. Braccio embrasse les faubourgs dans une nouvelle enceinte : c'est celle qui donne à Pérouse son dessin actuel d'étoile à cinq rayons et son relief de plateau à cinq sommets. Les murs montent à l'assaut des collines,

dévalent dans les combes et font étape aux portes fortifiées dont l'une, la porte Sant'Angelo, est une belle œuvre d'architecture militaire que refit alors l'architecte Fioravante de Bologne. Isolée aujourd'hui dans la paix déjà rustique du faubourg, elle devait être d'aspect plus redoutable quand elle était reliée par un ensemble de travaux à la petite rotonde de Sant'Angelo. Car le condottière, exigeant en fait de complicité, appuya sa forteresse au sanctuaire de l'archange guerrier, dont d'autres condottières,



Phot. [illegible]

Dome et loggia de Braccio.

les Baglioni, feront en 1487 un bastion. Sur d'énormes soutènements anciens il jette la place Sopramuro. Ainsi sa rude main façonne en partie la physionomie de Pérouse. Sa « geste » a été peinte par Tommaso di Arcangelo à la frise d'une salle du Palais public ; mais l'art de ce médiocre élève de Jules Romain émascule la petite épopée de celui qui, selon le mot de Manzoni, « con meraviglia e con terror si noma ». L'art n'a pas eu plus de chance avec la tyrannie, à laquelle menait parfois le condottiérisme. Les maisons des Baglioni, dont le chroniqueur Matarazzo nous parle avec admiration et dont Bonfigli nous a retracé le profil hérissé de tours, ont été rasées par Paul III pour la construction de sa forteresse en 1540. Matarazzo nous

a bien transmis le souvenir des fresques qui décoraient celle de Malatesta I[er], qui fut une des plus belles demeures de la Renaissance italienne : figure allégorique de Perugia, grands capitaines de Pérouse, à commencer par Euliste, fondateur hypothétique de la cité, hommes illustres dans la doctrine, bref Action et Pensée. Mais pareil cycle est un lieu commun de la décoration des demeures nobles au Quattrocento, par exemple à la villa des Pandolfini près de Florence, et il fut peint par un florentin, peut-être Domenico Veneziano, qui séjourna à Pérouse en 1438.

A vrai dire, pour l'art ombrien le vrai héros c'est le saint. Saint Bernardin parait, et dès 1425 sa prédication ardente enflamme Pérouse. Précisément, mystique exalté, franciscain de la stricte observance, c'est-à-dire plus sévère que les franciscains conventuels, il était à craindre qu'il ne fût pour l'art de la Renaissance en Ombrie un Savonarole anticipé. Il l'est pour les objets de luxe : il préside au fameux bûcher des vanités sur la piazza, que commémore un bas-relief de l'oratoire de San Bernardino. Et sans doute à cette époque les objets d'utilité superflue sont toujours de l'art, c'est-à-dire de la beauté réalisée : témoin les fers à gaufres du musée archéologique. Mais les proscriptions de saint Bernardin ne visent pas l'art des peintres et des sculpteurs, qu'en 1442, année de sa mort, l'esprit profane n'avait pas encore touché. Et puis, comme toute personnalité puissante, il exerce lui-même sur l'art un attrait qu'il n'a ni voulu ni connu. Pour lui, pour sa prédication populaire, qui s'adressait à la foule et demandait l'espace en plein air, est suspendu au flanc méridional de San Lorenzo le délicieux pulpito où il monte pour la première fois en 1425. En 1451, sept ans après sa mort, la Commune et le peuple se cotisent pour élever à sa mémoire le joli oratoire qui porte son nom. Sur la façade, Agostino di Duccio sculpte son histoire vivante et son ascension vers la gloire éternelle. Sur les gonfalons, sur quantité de tableaux de la Pinacothèque il est là, intercédant pour la chère Pérouse, près de la Madone ou de Dieu irrité. Les huit jolis tableautins attribués à Fiorenzo di Lorenzo content ses miracles comme des anecdotes. Depuis sa canonisation en 1460, sa figure familière peuple Pérouse qu'il a pétrie de son influence, comme Sienne où il a commencé son apostolat. C'est bien lui partout : petite figure rongée d'ascétisme, menton en galoche, lèvres retirées de toutes les tendresses, petits yeux en vrille, corps maigre un peu penché dans la robe de bure. En peinture, le gris de son menton rasé, de son crâne rasé, fait avec sa robe une fine et sévère harmonie. Cette histoire qui était d'hier a beaucoup contribué à maintenir dans l'art ombrien le sens du réel et de la vie. Presque immédiatement après un autre franciscain, fra Roberto da Lecce, qui mime et fait mimer la Passion en brandissant un

grand crucifix, fournit à la peinture, à celle des gonfalons en particulier, le stimulant des représentations sacrées. Les pestes de 1464, 1469, font surgir de ces bannières peintes, comme des fleurs de charnier. L'acquisition de l'Anneau du mariage de la Vierge vers 1473, dérobé par un franciscain à



Phot. Alinari

Palais de la corporation des Notaires.

Chiusi, suscite une chapelle à part dans le Dôme, bientôt le célèbre reliquaire orfévré par Cesarino del Roscetto et les tableaux du Sposalizo commandés au Pérugin et à Raphaël. Ainsi l'art de la Renaissance garde ici la vertu de celui du moyen âge : il est la projection spontanée des croyances, des mœurs, des événements. Instinctif comme un langage, il ne recherche la beauté que par surcroît, et il ne la demande qu'au sentiment.

La Renaissance, en pareil milieu, devait être plus lente qu'à Florence. Certes Eugène Müntz, toscan de cœur, en a exagéré la lenteur. Dès 1467

on y enseigne le grec, et Francesco Maturanzio, de Pérouse, y commente les classiques en attendant de composer pour les fresques de Pietro Vannucci au Cambio les incriptions, peut-être même le programme. Mais ce programme est confus et en partie gothique : l'antiquité y est plaisamment travestie par l'esprit chrétien et scholastique. Les nobles, qui vivent dans le sang la tragédie antique, prennent bien de beaux noms de héros, Troïlo, Ercole, Annibal, Atalanta, Lavinia, Penelope. Mais leurs frères ou cousins s'appellent



Phot. Alinari.

Palais du Capitaine du Peuple.

encore Morgante, Astorre, Malatesta, Grifonetto. On se souvient alors de l'hypothèse curieuse du chroniqueur Pellini : les nobles, les Oddi et les Baglioni par exemple, non mentionnés dans les documents avant le XIIIe siècle, seraient de race étrangère, des mandataires de Barberousse en Italie. Le peuple seul aurait conservé le sang étrusque et romain. Ce qui est certain c'est que le sentiment de la beauté hésite entre les formes païennes, modelées avec amour par l'imagination et l'art antiques, et les formes chrétiennes, pétries d'idéal par les races du nord. Matarazzo, qui est humaniste, insiste bien sur la beauté physique de Grifonetto, qui est un « Ganymède ». Assailli par les sicaires de Giampaolo Baglione, l'éphèbe reçut « tant de blessures sur

sa noble personne qu'il dut étendre à terre ses membres gracieux », et bientôt son âme s'échappa de son « admirable corps », beau comme celui d'un « romain ». Cependant, quand le peuple le voyait passer dans Pérouse avec sa femme Zenobia Sforza il disait : « deux anges du Paradis ». L'esthétique



Phot. Alinari.

Palais du Capitaine du Peuple. La porte.

platonicienne n'a pénétré au fond ni des yeux ni des imaginations. La petite Université stimule doucement les esprits. Le droit y a plus d'éclat que l'histoire antique. L'un des sarcophages les plus curieusement sculptés, une des décorations privées les plus intéressantes, un des plus beaux palais que Pérouse ait conservés des XV[e] et XVI[e] siècles, nous rappellent des jurisconsultes, Ubaldo Bartolini, Podiani, Baldeschi. La voisine d'Assise, la cité franciscaine sinon de saint François, prend bien goût à l'humanisme, à la culture profane, mais avec une sorte de circonspection ou de pudeur. Ce

que sa Renaissance glorifiera le plus volontiers avec les ressources nouvelles que lui prête l'art nouveau, c'est le surnaturel.

La Renaissance artistique elle-même est assez lente et en partie étrangère. Le décor gothique en architecture, le sentiment et l'expression mystiques en peinture, y disparaissent sans hâte, et les formes nouvelles de la plastique sont apportées par les marbriers florentins. On sait que dans tous les pays *grotteschi* et arabesques sont parmi les témoins les plus décisifs du renouveau : leur origine est antique, leur esprit la gaieté profane, leur principe



Phot. Alinari

Porte San Pietro.

un mélange fantasque de formes végétales, animales, humaines, déformées par l'imagination capricante, mais toujours coordonnées selon une eurythmie secrète. C'est la salacité de l'esprit latin : elle a du style. Or avant le XVIe siècle, le compte fait de certains ornements de la grande ancone de Pintoricchio (1496), de la voûte du Cambio (1500), des stalles sculptées ou marquetées qui sont pour beaucoup œuvres d'étrangers, des fantaisies un peu lourdes de Scilla Piccinini à San Pietro et de Pomarancio à la Maestà delle Volte, il apparait que les grotteschi sont moins à leur aise ici, du moins avant 1540, qu'à Rome et à Florence. Pintoricchio, qui les a tant aimés, ne les a prodigués que hors de sa patrie. Il semble que Pérouse, dans la disparition à peu près complète d'Augusta Perusia, ait tardé à se souvenir

qu'elle fut romaine, ou ait eu conscience que cette civilisation n'avait fait que recouvrir le vieux fond étrusque, peut-être plus propice à l'esprit du moyen âge. Quant aux influences florentines et romaines, le cercle des montagnes ombriennes s'ouvre bien aux extrémités de la vallée pour les



Phot. Alinari

Agostino di Duccio. Façade de l'oratoire de S. Bernardino.

laisser aller et venir, mais en même temps il conserve le parfum du passé.

Il est frappant que vers le milieu du XVe siècle, moment critique, elle ait voulu fixer son image médiévale, comme on fait un portrait pour le souvenir. Les miniatures des registres des Corporations et des Annales Décemvirales à la Bibliothèque n'en offrent que des détails, mais les fresques de Bonfigli commandées par les Prieurs pour le Palais public et plusieurs des gonfalons de confréries entre 1429 et 1520, évoquent avec une sorte de

piété archéologique ou mystique la physionomie de face ou de profil de la cité. Sur les gonfalons ce sont de véritables vues panoramiques. Pérouse, toute petite comme il convient à une pénitente qui se tasse sous la miséricorde divine, développe sur la colline son profil tourelé. En effet, si sommaires que soient ces vues, elles mettent en relief le caractère essentiel qui fit dénommer « Perugia turrena » ou « turrita ». C'est l'époque où elle se glorifie de 700 tours féodales selon Crispolti et Siepi, de 100 selon d'autres, de 42 selon Mariotti. En 1476, Sixte IV menace d'excommunication quiconque oserait leur porter atteinte. Un autre pape, Paul III, qui tue à Pérouse la Commune et le moyen âge, prendra le parti de raser ces archaïsmes dangereux. Celle des Scalzi ou des Sciri demeure le seul témoin de cette beauté primesautière, que Bonfigli a voulu nous conserver. Dans un dessin et dans la fresque du siège de Pérouse revit le quartier détruit des Baglioni avec ses tours nobles. Mais plus intéressants encore sont le *Miracle du poisson* et la *Première translation du corps de saint Herculane*. Ici ce n'est plus le profil, mais la perspective de face, ascendante, le relief même de Pérouse, où les monuments pour être chacun bien mis en valeur se superposent en escalade. La vue est prise du bourg San Pietro, un des points d'où elle est encore aujourd'hui le plus caractéristique. Or presque tout est gothique, ouvré de fenestrages lobés, hérissé de verticalisme. N'oublions pas que c'est de l'iconographie officielle, de portée et d'intérêt civique, fixée



Phot. Vannini

Agostino di Duccio. Façade de S. Bernardino. Anges musiciens.

aux murs du Palais communal au même titre que sont conservés dans notre Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque de la rue Saint-Fargeau et à l'Hôtel de Ville, des vues et plans du Vieux Paris. C'est, pour les Prieurs et pour Bonfigli, une façon platonique de « classer » les monuments historiques du moyen âge à Pérouse.

De fait elle n'a laissé ces formes qu'à regret, même dans les monuments civils, où s'imposait moins le scrupule. Jusqu'au XVIe siècle persiste aux portes des palais la tradition de l'arc brisé : construites en bossages striés elles ont un aspect étrusco-gothique qui enchantait Gregorovius. Au XVe se continuent ou s'achèvent beaucoup d'édifices, dont le palais communal ; mais peu de nouveaux s'élèvent, et les maçons lombards y sont pour beaucoup. Il est curieux de voir les lombards sur les chantiers pérousins ; c'est le témoignage à la fois de leur tradition nomade séculaire et de la pénurie de constructeurs locaux. L'un d'eux, qui paraît avoir été plus qu'un maître maçon, un maître d'œuvres, Gasparino di Antonio, est nommé citoyen. En 1423 s'élèvent au flanc de la cathédrale, probablement sur les dessins de Fioravante de Bologne, les loges de Braccio. Privées d'une de leurs quatre arcades cintrées, voûtées d'arêtes, portées par des colonnes polygonales semblables à celles du Dôme et dont les chapiteaux sont du corinthien dégénéré à grosses volutes, elles ont dans leur élégance une robustesse qui se ressent encore du moyen âge. Il est même probable que le maître de l'œuvre les a voulu mettre en pendant avec le vieux portique qui fait vis-à-vis de l'autre côté de la place, portique de l'ancienne église de San Severo, reconstruit au début du XIVe siècle. Mais il se trouve que les chapiteaux de la Renaissance sont plus gothiques que leurs prédécesseurs, riches corbeilles d'acanthe attentivement fouillées. C'est le moyen âge ici qui est le plus proche de l'antique.



Agostino di Duccio. Ange musicien (S. Bernardino).

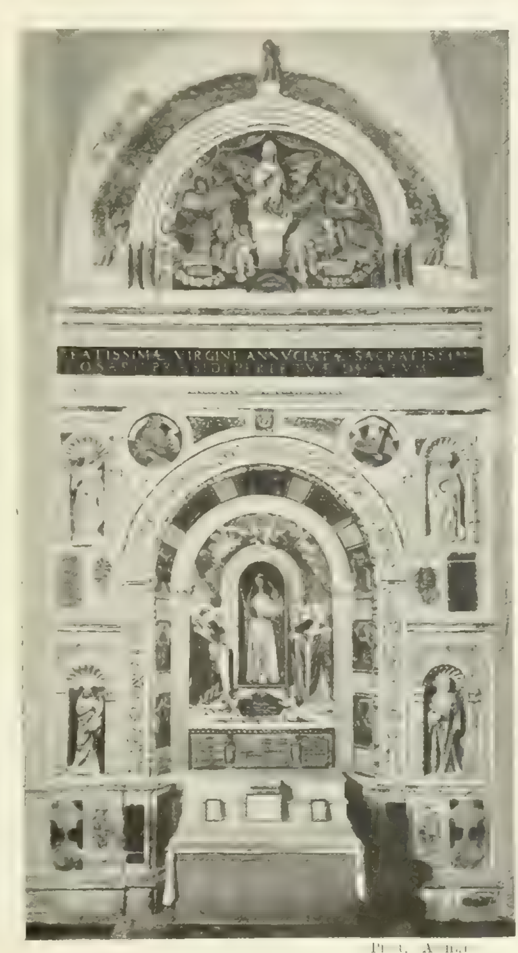
Cette loggia est avec les galeries de quelques cloitres, tel que celui de la Canonica près du Dôme, un des rares monuments que Pérouse ait à rapprocher de ces portiques légers, rythmés par l'alternance des cintres et des retombées sur colonnes, dont l'architecture nouvelle a décoré en Toscane, surtout à Florence, les places publiques, les façades et les cortiles des églises.

Agostino di Duccio.
Bas relief de la façade de San Bernardino
La Pauvreté.

Et lentement, mais sûrement, se fait jour un esprit nouveau dans l'art de construire et d'orner. L'Udienza des Notaires, qui semble bien dater de 1444, reproduit encore dans la partie qui subsiste le décor du Palais des Prieurs : faux mâchicoulis que surmontaient des créneaux, prédominance des pleins sur les vides, joliesse des baies trifores, plus riches de dessin et d'ornements d'un étage à l'autre, à mesure qu'on monte. Pareil logis seyait à gens de traditions, qu'un lien officie rattache aux institutions publiques. Mais le Palais du Capitaine du Peuple, édifié de 1473 à 1481 par deux lombards, offre déjà, dans un parti général de gravité que couronnaient encore merlons et créneaux, des baies géminées et lumineuses sous linteau enguirlandé, une jolie loggia sur consoles qui rompt la symétrie de l'ensemble, et un portail qui allie aux réminiscences du gothique les grâces fraîches de la Renaissance. Le dessin de ce dernier est identique à celui de la porte du Palais Communal antérieure de plus de 100 ans, et l'on retrouve colonnes torses aux piédroits, feuillages superposés en double registre au linteau ; mais l'ébrasement a presque disparu, entablement et corniche ont pris plus d'importance, le tracé des rinceaux est plus léger, et les épis de blés composent des gerbes décoratives. La statuette de la Justice, au sourire figé dans une figure poupine, met une note d'archaïsme dans cette gentillesse lombarde. Tout à côté le Palais de la Vieille Université, construit de 1455

à 1491 sous le maître d'œuvre lombard Gasparino d'Antonio, présente des affinités avec le Palais de Venise à Rome : sur des boutiques dont les portes en plein xve siècle se dessinent encore en arc brisé, les deux étages développent aux corniches, aux fenêtres cette fois croisées, une horizontalité et une régularité déjà classiques.

Enfin, la porte San Pietro c'est la franche Renaissance dans l'imagination et dans l'art. Elle manque un peu de hauteur, soit parce qu'elle est inachevée, soit parce que les architectes commencent à abuser de l'horizontale. Mais avec ses trois baies superbes qu'encadrent des pilastres corinthiens cannelés, son entablement correct et sa corniche d'oves, elle installe à Pérouse l'idée et l'image de l'arc de triomphe. Elle semble ouvrir la cité guelfe au sentiment antique et nouveau de la gloire avec lequel désormais le sentiment chrétien va entrer en compromission. Bientôt, en 1500, pour le mariage de Lavinia avec Astorre Baglione, le héros futur de Venise, de Chypre et de Famagouste, le capitaine poète, trois arcs de triomphe improvisés scanderont la marche du cortège. Dans les écoinçons, les médaillons destinés à recevoir des bustes sont un motif romain, les rhombes en relief qui alternent avec des rosaces autour de la grande baie sont un emprunt à l'Arc Etrusque tout proche, une grosse guirlande de feuillages liés par des cordelettes suspend au-dessous comme une couronne triomphale. Ici, humanisme et archéologie se confondent. L'ensemble, d'autant plus surprenant qu'il partage la distance entre deux des plus vieux aspects de Pérouse, l'église et la porte de Saint-Herculane, et l'abbaye bénédictine de San Pietro, est un ressouvenir très direct de la façade du « temple de Malatesta » à Rimini



Agostino di Duccio. Autel à S. Domenico.

par Leo Battista Alberti, qui est elle-même l'imitation d'un arc de triomphe antique tout voisin. L'idée qui a présidé à son ordonnance part donc de Rome pour revenir à Rome en passant par Rimini. C'est que le dessin, jusqu'à la corniche, a été concerté en 1473-1475 par le florentin Agostino di Duccio et Polidoro di Stefano de Pérouse, tous les deux disciples du maître humaniste, classique et vitruvien, qui venait d'écrire en 1452 le « De Re ædificatoria », vantait la simplicité harmonieuse des ensembles, les rapports et proportions



Phot. Alinari.

Eglise de la Madonna della Luce.

des parties, l'entente logique et noble de la forme, et rêvait la disparition du gothique pour y substituer, même dans la maison de Dieu, les ordres sacro-saints.

Agostino di Duccio nous amène aux monuments religieux de la Renaissance. Mais plus de grandes fondations ; on se contente d'achever San Lorenzo, San Francesco, San Domenico. Pérouse parait alors avoir eu plus que bien d'autres cités italiennes ce scrupule de donner au sentiment chrétien les formes consacrées par le paganisme. Les peintres sont des témoins de l'architecture de leur temps, avec une tendance même à le devancer. Or Bonfigli dans ses fresques du Palais Communal abrite bien la Consé-

cration de saint Louis dans un palais à colonnes corinthiennes et à plafond plat ; mais les chapiteaux sont le corinthien dégénéré de l'art gothique, et les fûts des colonnes sont des tambours de travertin gris et de calcaire rose alternés comme au XIVe siècle. Il reprend bien aussi dans les *Funérailles de saint Louis* les formes basilicales : triple nef, colonnes cannelées portant un entablement droit, charpente visible ; le lointain souvenir de Sainte Marie Majeure hante ces formes encore antiques. Mais le chœur est fermé par un mur droit percé de trois baies gothiques à verrières. En ville les lombards qui terminent les campaniles de San Domenico et de San Pietro les fleurissent de baies à meneaux et de flèches à crochets. Le pulpito de Saint Bernardin, accroché au flanc méridional de la cathédrale, est encore au début du XVe siècle un travail d'orfèvrerie gothique, menu, minutieux et précieux. Ses arcatures géminées sont de tracé brisé, des mosaïques cosmatesques scintillent en méandres dans les entrecolonnements.



Phot. Alinari.

Tombeau de l'évêque Baglioni au Dôme.

Le plus beau des monuments du XVe siècle n'est que joli, l'intérêt en est restreint à la façade, et cette façade elle-même est de la plastique plus que de l'architecture. De toutes les œuvres que la faveur de Pérouse commande à Duccio depuis son arrivée de Rimini en 1456, autel à San Domenico (1459), griffon communal (1473), Pietà du Dôme, porte San

Pietro (1475), statues de la Maestà delle volte, cet oratoire de Saint Bernardin est le chef-d'œuvre. L'architecture, rectangle où s'inscrit un grand cintre et dominé d'un fronton, associe encore au tempietto l'arc de triomphe. Mais les formes antiques perdent la haute gravité dont Alberti avait gardé le sens pour concourir à une harmonie menue : cette chapelle de Confraternité fut simplement le coffret du gonfalon de la Justice.

C'est que l'espace architectonique n'est à vrai dire que le champ d'une



Phot. Alinari

Eglise S. Pietro. Mino da Fiesole. Tabernacle.

abondante sculpture comme les façades de la Madonna dei Miracoli à Brescia et de la Certosa de Pavie. C'est un excellent exemple de ce que devint entre les mains de disciples subtils l'art puissant de Donatello. Quatre statues seulement : celles de l'Annonciation, de San Ercolano et de San Costanzo. La ronde bosse n'est pas le fait d'Agostino, qui est avant tout un conteur. Mais partout Vierge adorée des anges, histoire des miracles et assomption de saint Bernardin, têtes de chérubins en extase, Vertus franciscaines, anges musiciens, multiplient le bas-relief, et dans sa qualité florentine, c'est-à-dire très bas ou *schiacciato* à la Donatello. Seulement, la vigueur du maître s'est énervée dans ces formes un peu minces. Anges et chérubins ont l'extase

pincée : lèvres et paupières brident la prière d'une ligne sèche qui a l'air d'une incision. La rondeur des formes jeunes, putti ou adolescents, que la Renaissance toscane a tant aimées, garde même dans la douce Ombrie un peu de cette précision qui, à Florence, atténue toujours la tendresse. Le



Phot. Alinari.

Vincenzo Danti. Statue de Jules III.

disciple et compagnon d'Alberti à Rimini, comme l'a voulu le maître et parce qu'il l'a voulu, fait « ondeggiare » les draperies transparentes, humides et collées sur les rondeurs comme chez les ménades des bas-reliefs néo-attiques et les nymphes de Botticelli. Autour de la fine anadyomène du linteau la robe se volatilise en paraphes ; cette sculpture, inquiète, subtile, c'est en somme de la calligraphie virtuose ; le vêtement est surtout un prétexte à enroulements de scribe. D'autre part ces tissus légers, que la moindre brise plaque

sur les membres, font valoir la souplesse des corps enfin libérés. Torse vigoureux de condamné à genoux, torse desséché de captif dans sa geôle, fines pérousines semblables à des tanagréennes en promenade, auditrices de saint Bernardin assises dans les flots de leurs robes comme des jeunes grecques autour de bavards sur l'Agora, c'est partout le goût et la curiosité des arabesques que dessine le corps en mouvement, et du modelé toujours différent que recrée sans cesse le jeu des muscles. Par sentiment alexandrin, c'est la femme, l'ange et l'enfant, que la grâce eurythmique de cet art réussit le mieux. Autour de cette jeunesse qui prie, chante, joue en l'honneur de saint Bernardin, l'élève des della Robbia a suspendu un peu partout les guirlandes de fruits et de fleurs, tout le « festaiuolo » florentin, que la cité de la Fleur prodigue depuis Ghiberti dans la terre cuite, le marbre et le bronze. Ainsi l'antique ou le sens profane de la forme, un vrai sentiment chrétien, un reste de minceur gothique, un don de rêverie fantasque, un tempérament de maniériste, l'Ombrie et la Toscane, se mêlent dans cet art complexe à la fois, archaïque et raffiné, ingénu et précieux.

Ce sculpteur est même peintre. Envol vers le Paradis, frémissement d'ailes, flammes de l'éther, nuées, tourbillons de gaze au vent, flots de rivières où s'accomplissent des sauvetages miraculeux, flamboiement du bûcher des vanités, relèvent de l'art pittoresque. Voici qu'on demande à la sculpture, qui détermine, d'exprimer le dynamisme des choses ; à la pierre de concrétiser le fluide, l'aérien et l'impondérable. C'est déjà le paradoxe que risqueront la sculpture baroque et celle de la Compagnie de Jésus pour fixer les visions où les fidèles sont ravis. Comme dans certains détails d'architecture la plastique ici annonce par ses recherches l' « adultère » que les arts du dessin vont commettre. La polychromie naturelle associe d'ailleurs la terre cuite et le stuc au marbre et à la pierre, et les enlumine. C'est presque de la coroplastie. Sans doute, comme les lignes architectoniques ne laissent pas de dominer, on n'a pas devant cette façade la même sensation de plasticité colorée que devant le dessus d'autel de San Domenico, partie en pierre, partie en terre cuite, et presque tout peint. Pourtant l'oratoire, tel qu'il était quand Bonfigli le peignait sur le gonfalon de San Bernardino, devait ressembler à telle urne étrusque du musée archéologique, en argile teintée d'ocre, de rouge et de bleu. Urne étrusco-toscane où le gothique est enseveli. C'est pourquoi Duccio y grave en 1461, en majuscules romaines, l'inscription AVGVSTA PERVSIA, et signe fièrement.

Cette fantaisie fleurie va elle-même disparaître au début du XVI[e] siècle dans la recherche des effets d'ensemble. C'est exactement la même évolution que dans notre Renaissance : après s'être amusée au détail du décor, elle

s'applique à composer les masses et s'impose la simplicité grave. En 1518 la petite église de la Madone della Luce, probablement d'un architecte pérousin, doit son exquise beauté à la simple harmonie des proportions. Pas de sculptures sur le gris travertin ; rien, que la pureté des lignes antiques et la convenance ineffable des rapports. L'ordonnance, imitée de celle de Santa Maria de Todi, est d'une justesse qui ravit d'autant plus l'esprit que tout près se dresse, comme terme de comparaison, la colossale et présomptueuse Eglise



Phot. Alinari

Chœur de S. Lorenzo. Stalles en marqueterie.

Neuve des Filippins, chargée de naturaliser à Pérouse le baroque romain. Décidément la sobriété classique a fini par conquérir Pérouse ; mais elle l'a conquise à force de finesse, et d'une élégance qui touche presque à la manière. Comme l'oratoire de Duccio cette « chiesetta » ou églisette, qui est sans doute d'un délicat orfèvre-architecte, Cesarino del Roscetto, est un bijou.

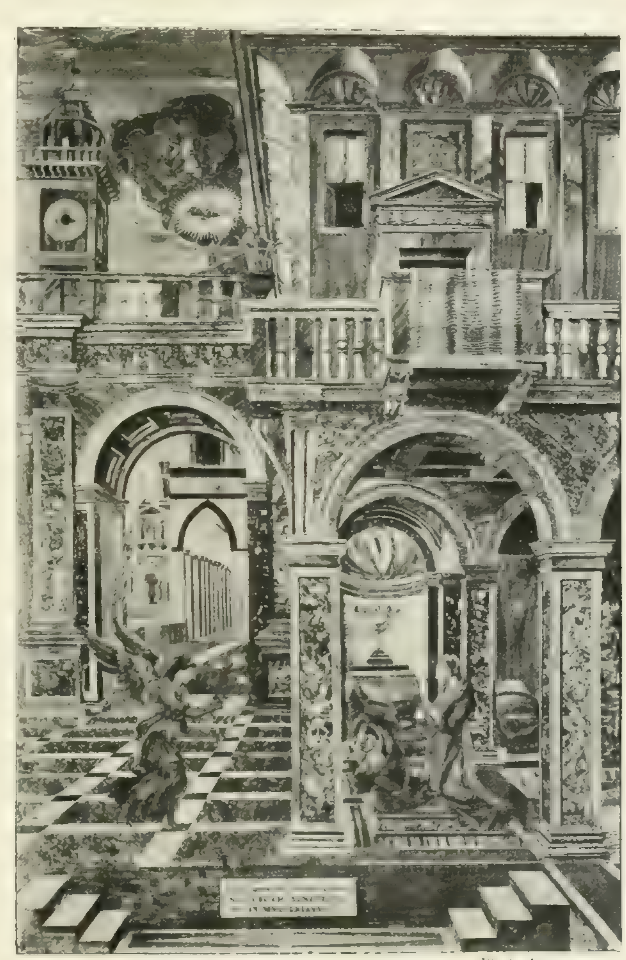
Lorsque Duccio, plus sculpteur qu'architecte, signa son œuvre, il eut la fierté de se proclamer florentin, « florentini lapicidæ ». Pérouse n'avait point à en prendre ombrage, car après avoir été au XIVe siècle une province de la sculpture pisane, c'est à Florence maintenant qu'elle demande l'art de la forme et du relief. C'est un fait que l'Ombrie a très peu de sculp-

ture à elle. Quand elle a à transposer en art idées, sentiments, ou choses extérieures, ce sont les couleurs qu'elle choisit. Il serait vain d'en chercher les causes, qui tiennent au mystère complexe de la race, des traditions et des contingences historiques. Dans la sculpture sur bois, Pérouse possède du moins un chef-d'œuvre, d'où qu'il vienne : c'est le crucifix du xve siècle à la Pinacothèque, accolé à l'une des faces d'un grand tableau *à tempera* du Pérugin entre Marie et Madeleine, saint François et saint Jean. Desséché par l'agonie, côtes saillantes, veines tendues comme des cordons, figure affaissée sur la poitrine, sang dégoutant des plaies, c'est le réalisme le plus expressif où ait atteint ici le pathétique franciscain. D'autre part, la terre cuite devait être aimée au pays d'Etrurie, d'autant qu'elle s'associe les jeux de la couleur. Cependant ce qu'il y a de meilleur en ce genre, y compris l'autel de San Domenico et la Madone de Duccio à la Pinacothèque, est toscan d'origine. De Florence vient la statue en terre cuite dorée, sereine dans l'énergie, placée dans la salle du Cambio en 1493, et qui est probablement une sœur de la Fortezza de Benedetto da Majano à la chaire de Santa Croce. Les marbriers florentins ont encore exporté ou sculpté sur place des exemplaires de ce délicat mobilier d'église dont ils eurent la spécialité : lavabos et tabernacles. A San Pietro le tabernacle de Mino da Fiesole reprend le thème si cher aux toscans, les anges en adoration devant l'hostie, sur le seuil du sanctuaire qui fuit en perspective. Toute cette Toscane apporte ici son élégance, sa finesse un peu sèche, son sens décoratif impeccable. Et, pour plaire à Pérouse, elle ne néglige pas la polychromie. Toscans enfin d'idée et



Sant' Agostino. Stalles du chœur (détail).

d'exécution les trois seuls monuments funéraires qui nous restent : le meilleur, le tombeau de l'évêque Andrea Baglione au Dôme, peut-être du disciple de Donatello Ubrano de Cortone, offre au soubassement, dans des niches, les Vertus personnifiées du gisant, thème expressif et décoratif, de destinée indéfinie, qu'avait inventé le génie du maître. Mais comme la vigueur originelle s'est affaiblie ! C'est la menue monnaie du génie donatellien que les petits marbriers ont ici colportée.



Phot. Anderson

Fra Damiano. Porte en marqueterie (S. Pietro).

Sans doute Vincenzo Danti, pérousin de Pérouse, maintiendra au XVIe siècle le noble travail de la statuaire, mais c'est un élève de Michel Ange et de Daniel de Volterre, un pérousin toscanisé. Sa belle statue en bronze du pape Jules III, achevée en 1555, à demi colossale, est soucieuse de haut style. L'ampleur solennelle du geste, la surabondance des draperies savamment mouvementées, l'arabesque volontiers accidentée des lignes, l'ornementation très soignée et très riche du détail, tout annonce la manière pittoresque de l'école romaine. Ce Jules III fait prévoir, avec moins de grandiloquence, le Urbain VIII du Bernini bénissant du haut de son mausolée, à Saint-Pierre du Vatican. Décidément le génie ombrien en lui-même n'est point plastique, ou il ne le devient qu'à l'instigation d'autrui.

La sculpture qui s'est le mieux acclimatée est celle qui se rapproche des arts de la couleur. Et voilà la vertu propre de l'Ombrie. Etonnante est

la fortune, de la moitié du XVe siècle au premier tiers du XVIe, de ce double travail du bois qui est national en Italie : la *tarsia* et l'*intaglio*. L'une assemble par un travail de patience les petits morceaux de bois de couleur, l'autre sculpte proprement dans la profondeur du bois. Aux chœurs des églises, dans les salles de la Mercanzia et du Cambio, sièges, miséricordes, accoudoirs, dais et lambris d'appui, sont peuplés de grotesques et d'arabesques d'une inépuisable fantaisie. Ronde bosse et relief en vieux noyer ont le luisant et la patine du bronze. Dans la marqueterie, les lamelles jaunes jettent des reflets d'or. Mais ici encore dessin et exécution sont le plus souvent étrangers. Bien que les documents signalent des pérousins, ces caprices sur bois où l'imagination pétille viennent d'abord de l'Italie du nord, peut-être de Venise, par les Marches que les vallées de l'Apennin mettent en relation avec Pérouse. Les plus anciennes qui soient signées, à Santa Maria Nuova, sont d'un artiste d'Ascoli, en 1456. Au Cambio, aux chœurs de San Lorenzo et de Sant' Agostino, Domenico del Tasso, Giuliano da Majano et Baccio d'Agnolo ont fixé l'élégance florentine, le dernier peut-être sur des dessins un peu chargés du Pérugin. Encore les florentins! Cependant l'œuvre la plus curieuse, le chœur et la porte du chevet de San Pietro (1533-1536), est de deux bergamasques entourés d'une équipe. La porte, du dominicain fra Damiano, qui vint en France exécuter pour les d'Urfé les boiseries de la chapelle du château de La Bâtie en Forez, est proprement un tableau, un diptyque : l'*Annonciation* et *Moïse sauvé des eaux*. Incroyable est la patience dépensée par le religieux, qui veut faire œuvre pie, à méconnaître la loi d'un genre. La marqueterie de bois dur rivalise ici avec le fondu et le modelé de la peinture ; la matière ligneuse taillée au ciseau cherche à se confondre avec la couleur grasse que le pinceau étale. C'était s'adapter avec excès au génie du lieu.

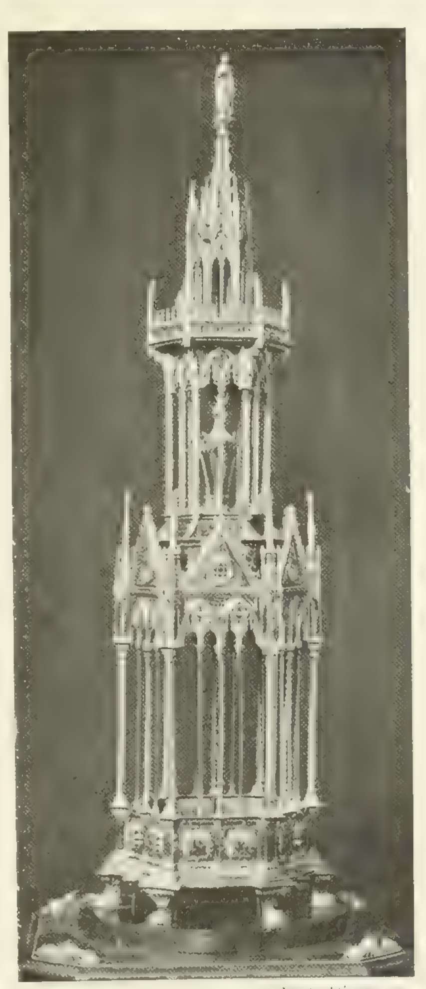


[illegible]

Calice de Cataluzio de Todi (XIVe siècle).

Même tendance dans l'orfèvrerie émaillée et les tissus, deux industries

très choyées en Ombrie, surtout à Pérouse. La première, organisée en « Art » dès 1296, favorisée par la riche Commune, par le clergé, par les ordres monastiques et les corporations, vient pourtant d'ailleurs, de la pieuse Sienne, et reste très siennoise de goût au XIVe siècle. Témoin à la Pinacothèque le calice exécuté pour San Domenico par Cataluzio deTodi. Orné d'émaux translucides historiés, bleu, rouge, jaune d'or et vert d'émeraude, sa beauté est moins dans la forme que dans la préciosité du décor. Le reliquaire de sainte Julienne (1376) est aussi orné d'émaux, mais il commence à sacrifier la polychromie au caractère architectonique : c'est une flèche gothique élancée, ajourée, faite de colonnettes fines comme des filigranes, construite avec du vide. Il est curieux de voir l'orfèvrerie, soulevée par le lyrisme siennois, réaliser l'idéal gothique que l'architecture gênée, par son passé, n'ose suivre. Siennoise et trécentesque elle reste, au XVe, par tradition religieuse. Et tout à coup, sans transition, vers le début du XVIe, elle accueille la Renaissance. Le reliquaire du Saint Anneau de la Vierge vers 1511, en argent ciselé et doré, est monochrome ; c'est fini, ou à peu près, des jeux gothiques de la couleur, de la double splendeur de l'émail et du métal. L'architecture cette fois s'associe bas-reliefs et ronde bosse ; ce petit temple à coupole est classique, ses soubassements sont ornés de frises mythologiques finement ciselées qui sont autour de l'anneau du Sposalizio un décor au moins bizarre, et les quatre Prophètes assis aux angles sont déjà mouvementés et michelangélesques. L'habile orfèvre, Cesarino del Roscetto, bien que pérousin, ne fait plus à Pérouse que de l'art italien et déjà international sur le modèle florentin. Le talent individuel prime les caractères d'école. Il y a donc eu à Pérouse une orfèvrerie siennoise, pieuse et précieuse ; il y a désormais d'excellents orfèvres pérousins,



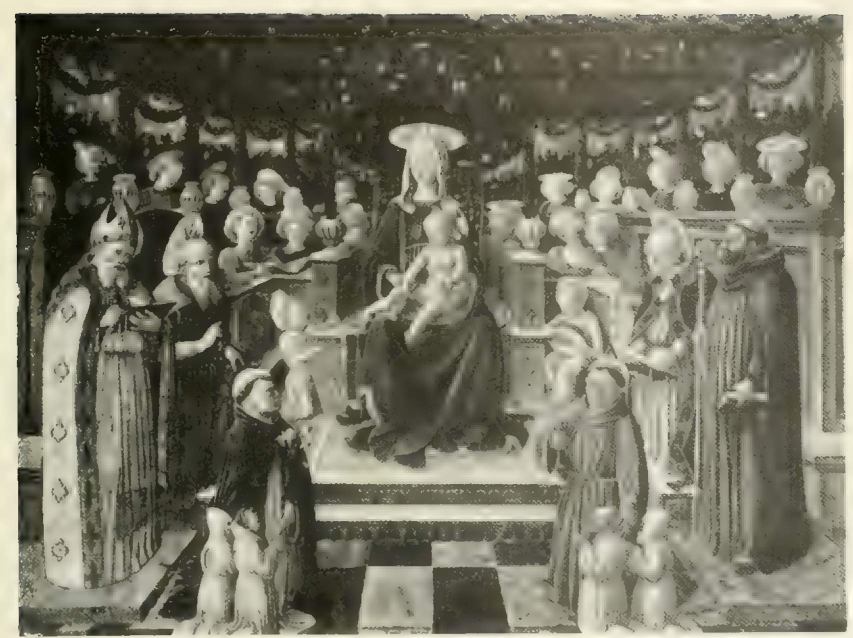
Phot. Alinari

Reliquaire de Sainte Julienne.

Rosetto, Paolo Vanni, Lauizio. Mais il ne semble pas qu'on puisse reconnaître une orfèvrerie vraiment pérousine.

En revanche, Pérouse a pratiqué très activement du XIVe au XVIe siècle une industrie modeste et charmante, celle des tissus rustiques, serviettes, portières, napperons, couvertures, à décor bleu turquin sur fond blanc. Dans leur modestie de choses usuelles, ils ont le prix inestimable d'un art régional, local sinon dans ses origines du moins dans son expansion, anonyme et populaire. C'est parfois du folklore tissé, avec un sens fin de la couleur. Des inscriptions gothiques disent : « Amore, Amore » — « Ardo, Amo » — « Cavalier di cor bollente » ; mais d'autres disent : « Ave Regina cœli ». L'imitation des étoffes vénitiennes et siciliennes y allonge en bandes superposées des ornements géométriques, des végétaux simplifiés, affronte paons et lions stylisés de chaque côté de l'arbre de Vie, parfois les griffons héraldiques autour des fontaines persanes, peut-être les griffons pérousins autour de la fontaine majeure. En pleine Renaissance on s'essuyait les mains avec des motifs orientaux, étrusques, byzantins et romans, repris de bonne foi par les ateliers d'artisans. Par la simple continuité de la tradition ils s'y perpétuent dans un style si décoratif et une telle harmonie bleu et blanc, que les peintres d'Assise les copient dès le XIVe siècle et qu'au XVe les peintres indigènes, par exemple Bonfigli dans le gonfalon de saint Bernardin, ont figuré des « tovaglie » parmi les objets frivoles dont la cité faisait son péché. Pérouse pèche encore, à la faveur de la mode, qui s'est transmise jusqu'à Paris. Non seulement elle conserve d'anciennes *tovaglie* dans ses collections privées et au musée de l'Université, mais la « botteghina » moderne de l' « Ars Umbra », sous la tour campanaire du Municipe, en tisse toujours d'après les vieux modèles, pour la joie des yeux.

Ainsi Pérouse, ville de montagnes, reste assez longtemps attachée à l'esprit du moyen âge. Dans l'art le saint prime le condottière, et celui-ci ne se pare que tard du prestige du « Héros », son ambition des excuses de la Gloire. Aussi, longtemps fidèle aux formes que la religion populaire avait consacrées, ne prend-elle pas l'initiative de la Renaissance comme Florence : elle la reçoit, et confie volontiers le soin de sa parure nouvelle à des artistes étrangers. Les florentins héritent de l'hégémonie pisane. Mais tous les arts désormais, de l'architecture aux tissus domestiques, tendent chez elle à la couleur qui fait vibrer la ligne et fond les surfaces. Là est sa vocation. Il faut maintenant nous demander si elle y a failli.



Phot. Alinari

G. Boccati. La Madone de la tonnelle (Pinacothèque).

CHAPITRE VII

LA PEINTURE A PÉROUSE

Elle est l'art ombrien par excellence. — L'éveil sous l'influence florentine. — L'inspiration : la dévotion populaire et les thèmes qu'elle suscite. — Les gonfalons. — Le sentiment de la vie et la mysticité. — L'art : les archaïsmes, la miniature, la tempera. — La composition dans l'espace. — L'évolution de Boccati à Pintoricchio. — Les maîtres : le Pérugin et Raphaël. — La décadence. — La place de l'Ecole dans l'histoire de la peinture italienne.

Le génie ombrien est peu enclin à la forme sculptée et au rationalisme architectonique. Sa langue artistique, c'est la Peinture. C'est par elle qu'il aime à exprimer sa vision particulière du monde et de l'au delà. Pérouse lui doit une école propre, sa plus grande gloire, qui est le Pérugin, et sa place la meilleure dans l'histoire de l'Art. Dès la fin du XIIIe siècle ses peintres forment une corporation ; et les hauts postes publics ne leur sont pas interdits puisque l'un d'eux devient Podestat en 1462.

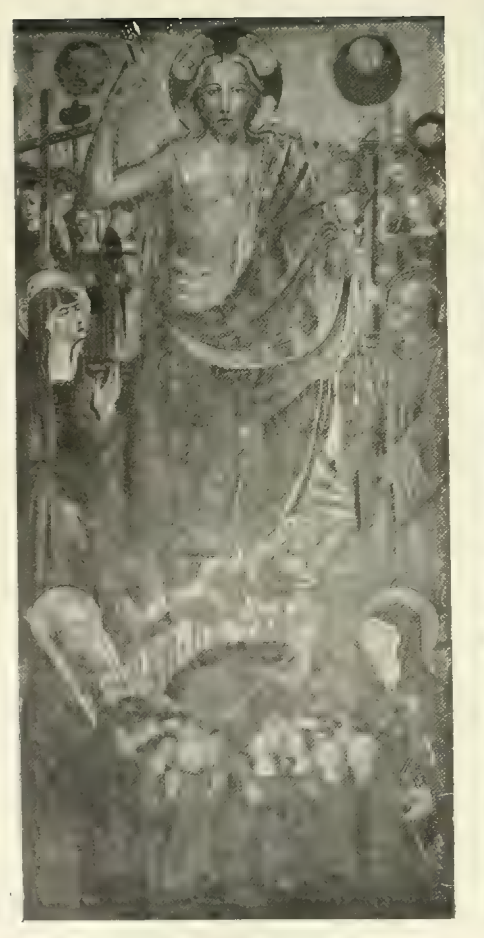
Aussi Pérouse, non contente des fresques et des tableaux qu'elle a pu

conserver à leur place originelle, a-t-elle consacré à la peinture un beau musée. Musée ? Mieux que cela. Un musée est souvent à l'égard de la beauté d'une ville une simple contingence. Les grandes galeries internationales, le Louvre, la National Gallery, les Pinacothèques de Dresde et de Munich, même les Uffizi, sont à la « ville d'art » qui s'en réclame ce que la parure est au visage. Mais celle-ci est presque exclusivement ombrienne et en grande partie pérousine : qui la néglige, ignore un des traits essentiels de la « Ville d'art », et peut-être le secret de son génie. Et puis, elle a un logis naturel, qui semblait fait pour elle : le Palais communal, dont la destinée s'est développée comme celle de la peinture, du XIII[e] au XVI[e] siècle. C'est même le cadre qui parfois ici devient musée. L'ancien oratoire des Prieurs, toujours orné de ses fresques authentiques, n'est pas la moindre des salles de la Pinacothèque. L'impression fâcheuse du dépôt est d'ailleurs évitée par la dissémination récente d'objets d'orfèvrerie, de sculptures en ivoire ou sur bois, de ferronnerie, de tissus, qui restituent au vieux Palais un peu de son aspect d'autrefois et multiplient pour nous l'impression de l'unité de l'art.



La Vierge et l'Enfant. Ecole siennoise. (Pinacothèque).

Trop de fresques détachées pourtant. Certaines ont perdu la richesse de sens qu'elles tenaient du monument auquel elles adhéraient. La sainte Julienne au manteau (1376), détachée du couvent cistercien du même nom, rappelait là-bas avec plus de force que le thème si expressif de la Vierge de Miséricorde est probablement sorti de la vision et d'un écrit d'un moine cistercien. Trop de dépeçages aussi : des volets d'un même tableau du Pérugin sont dans deux salles différentes. C'est exagérer par une contingence regrettable ce qu'il y a déjà d'*a parte*, de solitaire, dans l'œuvre péruginesque. Il serait à souhaiter au contraire que l'on pût, quand les documents l'auto-



Gonfalon de S. Maria Nuova.



Gonfalon de Saint Bernardin.



Photos Alinari.

Gonfalon de S. Francesco.

risent, reconstituer certains polyptyques dont on possède les membres dispersés, par exemple le retable du gonfalon de San Bernardino auquel M. W. Bombe rattache les tableautins des miracles de saint Bernardin et quatre des anges de Bonfigli sur petits panneaux. Alors l'œuvre apparaîtrait comme un organisme, où les parties concourent à la vie du tout et en reçoivent la leur. Les reconstitutions du retable de l'Agneau à Gand et à Berlin, les retables du musée de Colmar, prouvent ce qu'auraient à gagner ici ces œuvres ombriennes, qu'ordonnèrent jadis patiemment une pensée cyclique et une grande conception architectonique.



Phot. Alinari

Fra Angelico. Deux saints (Pinacothèque).

Nous connaissons par les fresques l'hégémonie que la pieuse peinture siennoise a exercée à Pérouse jusqu'au milieu du XVe siècle. Plus siennois encore sont les tableaux que la Pinacothèque a recueillis. Polyptyques ou simples panneaux, signés de Vigoroso, de Benvenuto di Giovanni, de Meo, de Domenico ou Taddeo di Bartolo, juxtaposent devant nous sous des architectures gothiques madones et saints à l'ovale fin, auréolés souvent d'or gaufré sur fond d'or, vêtus d'étoffes brochées d'or. Chez ces contemplatifs à la tête penchée, si doux, on sent brûler une fièvre intérieure, celle de l'amour divin. La tendresse de l'expression a parfois quelque chose de languide, de morbide. C'est devant eux qu'on aperçoit le service rendu au génie local par l'art suave et raffiné issu de Lippo Memmi ou de Simone di Martino, même à travers les dégénérescences : il l'a détourné du vieux naturalisme étrusque, puis il a atténué pour lui la raideur byzantine et la vigueur dramatique des Giottesques d'Assise.

Jusqu'au Pérugin le parfum un peu archaïque qui s'exhale de ces formes

minces, dessinées précieusement, embaumera la peinture ombrienne. Mais c'est Florence qui au xve siècle l'a éveillée. Certes Pérouse, toujours hospitalière, accueille aussi l'art des petites villes voisines : nous retrouvons à la Pinacothèque le pieux Ottavio Nelli de Gubbio, l'Alunno de Foligno, l'art qui venait de Gualdo avec Matteo et de Fabriano avec Gentile, celui de Padoue même et de Venise, qui pénètre par les peintres des Marches où les somptueux Crivelli et Vivarini vinrent longtemps travailler. A la Pinacothèque certaine madone anonyme rêve sous les festons fleuris de l'école de Mantegna. Il n'est que de regarder du reste quelles vallées descendent des Apennins vers la grande plaine d'Ombrie et quelles villes y sont assises, pour comprendre combien d'influences diverses ont pénétré dans la « Dominante », d'esprit si ouvert et mobile.



Phot. Alinari

Le jugement universel.
Miniature d'un Corale du Dôme.

Mais c'est le génie florentin qui a fécondé tous ces germes. Il insinuait dans ces montagnes le goût du vrai et le sens frémissant de la vie. Domenico Veneziano apporte sa technique savante, et Piero dei Franceschi, demi-ombrien, son modelé substantiel, ses formes bien construites, sa science parfaite des plans. Ce « monarca della pittura », comme dit Luca Paccioli, a dominé l'école. Fra Giovanni de Fiesole, l'angélique dominicain, vient se pénétrer ici de l'esprit de saint François, partout épandu ; mais il donne à la douce Ombrie au moins autant qu'il reçoit d'elle. Dans la grande ancone qu'il peint en 1437 pour ses frères de San Domenico, saint Nicolas et saint Dominique sont d'un naturalisme toscan qui recherche le caractère, et la mort de saint

Nicolas sur la prédelle est une scène de funérailles religieuses émouvante dans sa sobriété. Mais B. Gozzoli surtout offre à Pérouse l'exemple de ses fresques de Montefalco (1450-1452). Ces douze scènes de la vie de saint François dans l'église à lui consacrée sont d'un art à la fois ingénu et très éveillé, qui a la vivacité de la vie même parmi les restes de tradition. Tous les peintres de Pérouse ont gravi les pentes de la colline pour lire cette légende dorée qui illustrait après Giotto une histoire encore fraîche, bien locale, dans la gaieté des anecdotes et la poésie des paysages d'Ombrie. C'est dans cette fusion entre le tempérament local, l'ancienne influence siennoise et le vivace art toscan, que la peinture à Pérouse va puiser vers 1450 la force de vivre enfin par elle-même.



Matteo di Ser Cambio. Le Griffon communal
(Miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque).

Son inspiratrice alors c'est la foi, mais toute pénétrée de la ferveur franciscaine qui rayonnait d'Assise toute proche vers la cité des flagellants. La prédication des « mendiants » ébranle l'âme des peintres et répand les sujets pathétiques, le Christ douloureux, les Pieta et Dépositions de la Croix. Dans la *Pietà* de B. Caporali au Dôme, le Christ squelettique aux membres secs, ligneux, est d'un réalisme que des anges commentaient dans des inscriptions passionnées où l'accent plein de larmes et le geste fébrile sont restés : « Volgete gli occhi, o misere peccatore e co lamente... » Cependant, ces juges sont émus, non secoués. Ni la peinture ombrienne à Pérouse, ni la peinture pérousine, n'aiment la violence, même dans l'amour mystique. Ni chez les uns ni chez les autres on ne retrouvera autour de la Passion

ces pamoisons, ces pleurs, ces mains qui arrachent les cheveux ou déchirent la figure, détails de sensibilité sauvage que prodiguaient à Assise siennois et giottesques. Ici la douleur reste douce en étant profonde. De



Phot. Anderson

Boccati. Madone « à l'Orchestre » (Pinacothèque).

Boccati au Spagna, en rencontrant le Pérugin qui est le peintre de l'extase, tendresse et suavité sont la loi de cette peinture religieuse.

Le franciscanisme, étant un réveil de la puissance d'aimer, est propice au culte et à la représentation de la madone. Mais tandis que chez nous c'est l'architecture et la sculpture qui assument cette mission sacrée, à Pérouse c'est la peinture. La « Madonna col Bambino » y reparaît avec une inlassable constance. La petite église rustique de Santa Maria della Villa est littéralement

couverte de fresques : sur soixante-dix, la Vierge avec l'Enfant en occupe plus de trente-cinq, humbles ex-voto fixés là par des praticiens que leur nombre et leur spécialité firent dénommer des « madonnari ». Fréquent sera le « Mariage de la Vierge » lorsque l'Anneau, dérobé à Chiusi vers 1473, aura été apporté dans Pérouse affolée d'orgueil. D'autres représentations révèlent la vertu plastique des idées de miséricorde et d'intercession que la dévotion de la foule, surexcitée par les catastrophes et la prédication des frères, personnifiait en elle. Madone du Secours et Madone des Grâces peuplent tableaux



Phot. Alinari.

B. Bonfigli. Siège de Pérouse (Palais communal).

et fresques, à l'usage d'une population toujours dans l'angoisse. Tous ceux qui ont visité Pérouse connaissent la Madonna delle Grazie adossée à un pilier du Dôme, belle encore malgré les repeints, et qui lève toujours les bras pour une intercession que les Ombriens lui demandent toujours. Il faut saluer en elle une curieuse survivance de l'Orante aux bras étendus, qui priait dans les Catacombes pour l'âme près de paraître devant le Juge ou qui était l'âme elle-même en instance de Miséricorde. Mais le thème le plus nouveau et le plus complexe est celui de la Vierge au manteau. Celui-ci nous amène à un genre de peinture fort original, qu'il faut analyser à part, car l'école de Pérouse l'a cultivé avec dévotion.

Dévotion populaire s'il en fut. La ferveur franciscaine suscite les confraternités. Les confraternités font surgir les gonfalons. Chacune d'elles commande le sien à un peintre renommé de la cité. Les magistrats de la Commune tien-



B. Bonfigli. L'Annonciation (Pinacothèque).



Photos Alinari.

B. Bonfigli. Adoration des Mages (Pinacothèque).

nent à y participer sur les fonds publics. Art attachant, pathétique, non spécial à l'Ombrie, mais qui a trouvé dans son émotivité, surtout dans la tumultueuse Pérouse, son terrain d'élection. Du gonfalon de Santa Croce en 1429 à celui de Berto di Giovanni au Dôme en 1526 la tradition est continue :



Phot. Alinari.

B. Bonfigli. Première translation du corps de saint Herculane (Palais communal).

Bonfigli s'en est fait une spécialité ; l'Alunno, le Pérugin, G. Manni, Raphaël en ont peint, Angelico et B. Gozzoli s'en sont inspirés. Outre ceux de la Pinacothèque, d'autres sont encore en place dans les églises de Pérouse et de la région. Il est peu de petites villes ombriennes qui n'aient le leur, à moins qu'il n'ait émigré vers les musées de l'étranger. C'est la peste surtout qui les provoque, et la peste n'a cessé de ravager Pérouse depuis 1348. Or, quand elle sévit, ou la guerre, ou le tremblement de terre, la procession s'ébranle,

et la bannière peinte s'élève au-dessus du cortège en capuce comme l'appel poignant du *miserere*. Celle du Carmine a été décolorée par l'air et le soleil des rues. C'est que le gonfalon tient ici le rôle du tympan du Jugement Dernier au porche de nos cathédrales. S'il n'accueille pas le fidèle à son entrée dans l'Eglise, il descend vers la foule, il balance au-dessus d'elle la leçon grandiose et terrible. Cri d'amour et de pitié presque spontanément sorti des entrailles du peuple, c'est donc de l'art essentiellement populaire, de destination publique, d'urgence suprême. Le talent y abdique devant les exigences



Ph. I. Alinari.

B. Bonfigli. Un miracle de saint Louis de Toulouse (Palais communal).

d'une iconographie liturgique que Bonfigli paraît avoir contribué à fixer, et dont les gonfalons de San Francesco et de San Bernardino (1464), de Santa Maria Nuova (vers 1472) et de San Fiorenzo (1476) restent les types classiques.

En haut le Juge lance de la dextre les trois flèches de sa colère, guerre, famine et peste. Au milieu et autour de lui, debout ou agenouillés, la Vierge, les saints familiers de la cité, san Ercolano, san Lorenzo, san Costanzo, san Fiorenzo, les saints franciscains surtout, saint François rongé d'ascétisme et saint Bernardin aux lèvres rentrées, associent leurs intercessions. Dans le bas le peuple suppliant, les « disciplinati » ou pénitents en cagoule, sont à genoux, massés en petits tas compacts, comme blottis sous leur pro-

tection. Sur le gonfalon du Carmine on distingue le roi, le pape, le patriarche, le cardinal, résumé traditionnel de la haute humanité. Plus bas encore se développe une petite Pérouse hérissée de tours, pareille à un joujou de bois. Jamais l'art, malgré son ingénuité ou plutôt à cause d'elle, n'a mieux réussi à exprimer l'angoisse, la ferveur de l'appel à la pitié, l'exaltation de l'espérance. Sur le gonfalon de San Bernardino la femme agenouillée, toute voilée de noir, qui lève vers le Christ ses mains jointes, est un chef-d'œuvre de dessin expressif.



Phot. Alinari

B. Bonfigli. Seconde translation du corps de Saint Herculane (Palais communal).

Le thème général comporte des variantes. La plus curieuse est celle de la Vierge au manteau, beau thème de pitié dont M. Perdrizet a magistralement étudié l'origine et la destinée. Sur le peuple à genoux elle écarte les pans de son large manteau sur lequel les flèches de la colère divine glissent ou se brisent. A la Pinacothèque, sur les gonfalons proprement dits, sur fresques, j'en ai compté 13, en y comprenant les bannières de Corciano et de Montone. D'autres ont disparu, ou dorment sans doute sous les badigeons anciens. Elle est si chère à l'art régional qu'il l'a dressée jusque dans le Jugement dernier. Tandis que chez nous, au tympan de Notre-Dame par exemple, elle est agenouillée aux pieds du Juge et le prie inlassablement, ici une miniature d'un Corale du Dôme, du XIVe siècle, la représente abritant sous son manteau les élus que son intercession a conquis ; à côté un groupe

de saints admirent sa puissance. En 1376 une fresque du couvent de sainte Julienne montre la sainte héritant de la Vierge ce beau rôle en faveur des nonnes et du fondateur : thème d'origine cistercienne dans un monastère cistercien, et adapté jalousement à son usage exclusif.

Les saints occupent dans cet art autant de place que la Madone, et parmi eux le plus choyé aux heures de contagion, le patron antipesteux, saint Sébastien. Mais ce n'est plus ici le bel éphèbe de Botticelli, de Mantegna, du Pérugin lui-même, qui rêve sous les flèches sans que la souffrance altère la



Phot. Alinari.

B. Bonfigli. Funérailles de saint Louis de Toulouse (Palais communal).

sérénité de ses traits ou l'eurythmie de son corps. Il est à genoux, mains jointes, criblé « comme un hérisson ». Les flèches qui le hérissent ne sont plus celles dont les soldats de Dioclétien transperçaient le jeune chef de la première cohorte prétorienne, mais les flèches allégoriques de la peste, de la famine et de la guerre, que sa chair de martyr a interceptées. Sa nudité est souffreteuse. Il restait à la peinture des gonfalons une audace à oser. « Voici la Mort qui vient, sournoise... », dit une poésie ascétique trouvée dans un monastère franciscain. La hantise de la mort, dont les gonfalons témoignent, devait y dresser le squelette macabre. Ici le pathétique, dont les Mineurs ont répandu le goût amer, va jusqu'au bout de la terreur. Le squelette apparaissait d'ailleurs depuis le XIVᵉ siècle dans une fresque de la basilique inférieure d'Assise, d'un élève de Giotto : debout, portant sur le crâne une couronne à demi tombée, il est l'allégorie de la vanité terrestre, que saint François nous montre

du doigt. A Pérouse, les funérailles étaient la mission des confréries, et pour tous à cette époque de misère un spectacle quotidien, obsédant. Voilà pourquoi sur les gonfalons de San Francesco et de Santa Maria Nuova, la Camuse fauche le peuple à tour de bras ou chemine avec ses flèches le long des remparts. Dans ce pays où la danse macabre n'a fait tourner l'imagination ni des poètes ni des artistes, où d'autre part l'humanisme de Pétrarque n'a guère



Ph. I. Anati

Fiorenzo di Lorenzo (Nativité (Pinacothèque)

pénétré, les gonfalons sont la forme que prennent le « Triomphe de la Mort » et le « Triomphe de la Divinité sur la Mort ».

Aussi profondément adapté à la dévotion populaire le gonfalon en garde les conventions anciennes. Comme aux mosaïques basilicales, la hiérarchie traditionnelle fait une Vierge immense, des saints moins grands, des humains tout petits. Comme elles, il a contribué à faire disposer en deux étages l'économie des tableaux religieux, terre et ciel, réunis par le lien de la prière ou de la vision. C'est de la prédication franciscaine fixée, avec un reflet des représentations sacrées données sur les tréteaux dans l'église, ou sur le parvis devant la foule. La beauté au sens antique et profane y est si imprévue, si superflue que lorsque la foule l'y rencontre elle crie au miracle. La Constantinople d'avant l'édit de Léon l'Isaurien contre les images attribuait

souvent à celles-ci une origine miraculeuse : ἀχειροποίητοι, non faites de main d'homme. La tête de la Madone sur le gonfalon de San Francesco apparait si belle qu'on la croit l'œuvre d'un ange; la Pérouse du xve siècle rejoint ici Byzance. En somme, si l'art doit toujours réaliser la beauté, s'il ne doit jamais perdre ses droits dans l'expression des sentiments collectifs les plus puissants, le gonfalon est un document historique au moins autant qu'une œuvre d'art. Rien ne prouve mieux combien la Renaissance ici, esprit et forme, fut peu aristocratique, peu savante, peu profane.



Phot. Alinari

Fiorenzo di Lorenzo. Saint Sébastien (Pinacothèque).

Certes, Rio avait exagéré la mysticité de la peinture ombrienne. Dans un petit livre d'impressions j'avais déjà remarqué qu'elle avait eu, elle aussi, la curiosité de la vie. Mais il semble qu'aujourd'hui on ne veuille plus voir que celle-ci. Sans doute, autour de la Vierge purement contemplative des siennois, Boccati et Bonfigli font frémir ailes et robes, lèvres et doigts des anges chanteurs et musiciens. Boccati représente en simili bas-relief une bataille antique mouvementée. Bonfigli encore observe les architectures et se plaît au pittoresque de sa ville. Lui, Fiorenzo di Lorenzo et Pintoricchio, savent conter des histoires, mettre en scène une action dramatique et s'astreindre au portrait, qui est soumis au réel. Pérouse ne se bornait pas à prier : une vie tumultueuse la secouait dont quelques contre-coups sont restés dans sa peinture. C'est le Pérugin qui a voué celle-ci au cloître ; avant lui elle s'amuse au spectacle des choses, après avoir prié, ou en priant.

Mais il y a lieu de se demander si ce n'est point là l'apport de la vive Florence. En dehors même des bannières peintes, on ne rencontre guère que des scènes religieuses. Jusqu'au xvie siècle pas de mythologie voluptueuse

comme le *Printemps* ou la *Naissance de Vénus* de Botticelli; peu de légende, d'histoire ou de vie contemporaine, à moins qu'elles ne soient elles-mêmes pénétrées de religion comme les Miracles de saint Bernardin ou l'histoire de saint Herculane à la Pinacothèque. Religieuse de sujet, cette peinture



Phot. Alinari.

Un miracle de saint Bernardin (Pinacothèque).

l'est de destination et de cadre. La tradition des polyptyques est restée vivace en Ombrie, et le simple panneau est fixé dans son architecture gothique comme dans une église en miniature. Les personnages, séparés par les meneaux ouvragés, chacun dans sa niche et sous son dais, sont astreints à un huis-clos qui explique en partie l'intimité de cet art. Les fresques narratives de Bonfigli au Palais des prieurs? Mais que l'on compare la Consécration de saint Louis avec la fresque de Giotto à Assise, Honorius III approuvant

la règle des Mineurs, ou avec celle de Pintoricchio à la Libreria de Sienne, Pie II prêchant la croisade contre les Turcs : le sujet est analogue, mais à Assise quelle puissance de concentration, et à Sienne quelle mise en scène ! Presque pas de nu, sauf pour peindre la souffrance de saint Sébastien, l'agonie



Phot. [illegible]

Un miracle de saint Bernardin (Pinacothèque).

ou la mort du Christ, et chez le Pérugin qui inaugure une peinture nouvelle. Le portrait n'est pas rare, surtout chez Bonfigli et chez Fiorenzo : la *Nativité* de Bonfigli passe même pour en être peuplée. Mais qu'est cela à côté de la chevauchée des rois Mages de B. Gozzoli au Palais Riccardi, de l'*Histoire de la Vierge et de saint Jean,* par Ghirlandajo à Santa Maria Novella, de l'*Adoration des Mages,* de Botticelli, où la cour des Médicis et l'élite de la société florentine pose pour le peintre, enthousiaste de ses modèles ?

A Pérouse l'individualisme, si vigoureux dans les mœurs et l'histoire, a laissé assez peu de traces dans l'art. En dehors du portrait, jusqu'au début du XVIe siècle, peu de caractère dans les visages, sauf pour quelques saints du pays, saint François, saint Bernardin, dont la physionomie restait présente



Phot. Alinari

Un miracle de saint Bernardin (Pinacothèque).

au souvenir des générations. Ce sont les femmes et les enfants, la Madone et les anges, c'est-à-dire la douceur et la puérilité au milieu des battements d'ailes, des mélodies célestes et des berceaux de verdure, qui réussissent le mieux à l'artiste, même avant les extases du Pérugin.

Il semblerait que la miniature, art de recueillement, ait dû agir sur ces tendances. Dès longtemps elle était choyée de la pieuse Ombrie et de ses monastères : Dante signale Gubbio comme un centre de l'art « ch'alluminar'è

chiamata in Parisi ». Cultivée avec amour à Pérouse aux XIVe et XVe siècles, elle suit une destinée parallèle à celle de la peinture sans la dominer. L'« ars miniatorum » ne conquiert d'ailleurs son autonomie qu'en 1342. Les antiphonaires et livres de chœur de la Canonica, de San Domenico, de San Pietro, les Registres des Arts et les Annales Décemvirales offrent parfois de curieux



Phot. Alinari.

Un miracle de saint Bernardin, détail (Pinacothèque).

sujets locaux. Matteo di Ser Cambio peint en 1377 sur les Statuts des changeurs un admirable griffon pérousin dressé sur le coffre armé de fer, et se pourtraicture lui-même dans un rinceau. Les Registres des Arts symbolisent chaque quartier par une scène relative au nom de la Porte à laquelle il se rattache : le registre de la Mercanzia en 1356 montre une Annonciation près de la Porte Sant'Angelo, la Pêche miraculeuse de saint Pierre près de la Porte San Pietro, un éléphant près de la Porte Eburnea, sainte Suzanne et les vieillards près de la Porte Santa Susanna. Sur un corale de San Domenico, du XIVe siècle, la concession de privilèges aux dominicains par

Benoît XI est une scène réelle dans le vrai cadre du cloître, avec la figure authentique du Pape, qu'un pisan a sculptée figée par la mort sur le tombeau de l'église. Topographie, actualité, mouvement, semblaient encourager les peintres de tableaux à la véracité et à la vie. Mais l'art lui-même n'avait



Pintoricchio. Grande ancone (Pinacothèque).

guère à leur apprendre : libéré de la douce tyrannie siennoise, il devient au XVe siècle presque aussi toscan qu'ombrien. Peut-être la spiritualité du dessin et la clarté du coloris ont-elles laissé des reflets, surtout chez Boccati. Mais c'est par pure délectation que Pintoricchio dans sa grande ancone simule une délicate miniature de l'Annonciation sur le feuillet du livre d'Heures où prie la Vierge. Pure délectation quand le Pérugin peint à l'eau la Crucifixion sur un missel de la Vaticane. Lorsqu'il aura à peindre les fresques du Cam-

bio, il ne prendra aux miniatures du *Marci Tulli Ciceronis liber* que l'inspiration bizarre de quelques sujets.

C'est donc à l'esprit du pays que l'art doit certains archaïsmes, du moins jusqu'au Pérugin : le goût de l'ornement, encouragé par l'influence padouane et celle de Crivelli, des étoffes lourdement brochées et des marbres multicolores. L'or rehausse vêtements et accessoires. La perspective n'est pas savante comme en Toscane : celle des édifices de Pérouse dans les fresques du Palais communal est d'un disciple de Piero dei Franceschi qui résout



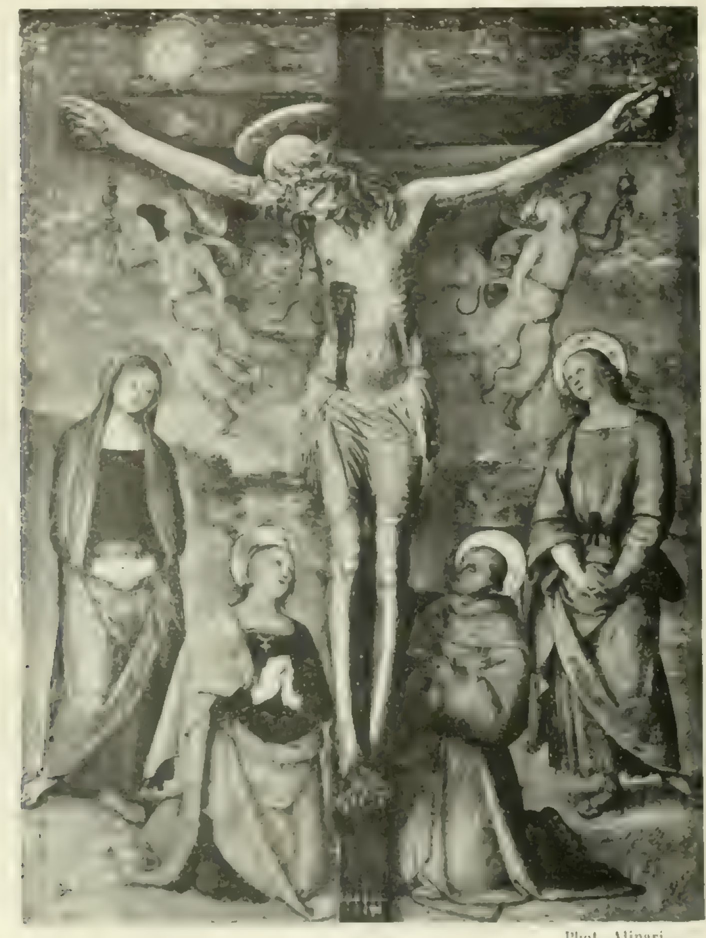
Phot. Alinari

Pintoricchio. Grande ancone : détail.

la géométrie en pittoresque. L'art ici n'a rien de l'intellectualité de la science abstraite. Le goût de la technique *a tempera* n'a cédé que lentement au vernis à l'huile, dont Pietro Vannucci seul a savouré la sensualité. Pintoricchio, pourtant sensuel à ses heures, y reste fidèlement attaché. Plus de coloris que de dessin, car celui-ci est un idéogramme, l'écriture de la pensée. Peu de recherche dans le modelé, peu d'effort vers le relief. L'école, plus spirituelle que plastique, n'appréciera qu'avec le Pérugin, et grâce aux toscans, la richesse substantielle de la matière et la plénitude de la forme qui tourne.

En revanche, dès la fin du XVe siècle, elle excelle à la composition dans l'espace. Là est son originalité, chez Fiorenzo di Lorenzo, Pintoricchio, le Pérugin et ses émules. Si la peinture florentine a le relief sculptural, si la véni-

tienne à les prestiges de la couleur, celle-ci, formée par la grandiose nature d'Ombrie que Pérouse domine, sait imprégner d'atmosphère et disposer dans la perspective aérienne les formes fixes ou mouvantes. Un contrat entre Pintoricchio et les religieuses de Santa Maria dei Fossi en 1496 stipule

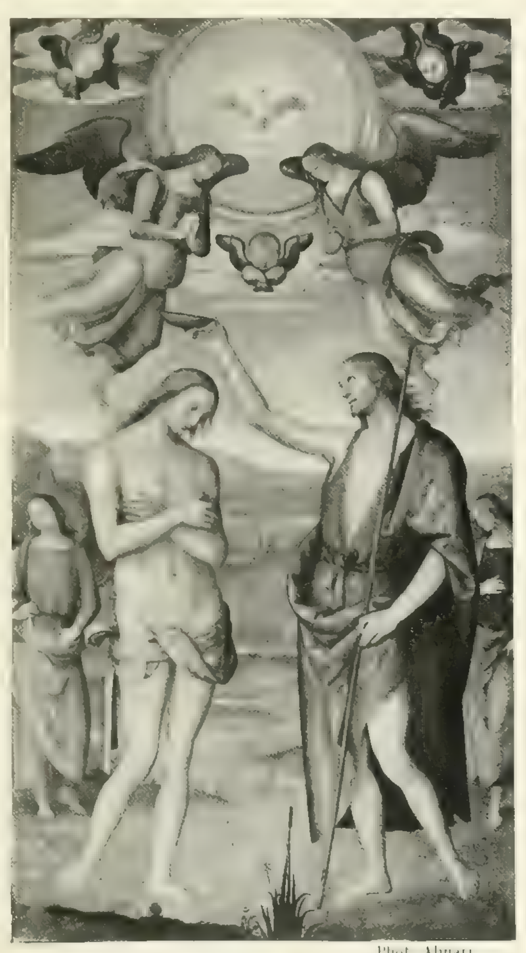


Phot. Alinari.

Crucifix en bois du xve siècle. Vierge et Saints du Pérugin (Pinacothèque).

qu'il peindra autour des personnages « paese et aiere ». Le second mot est tout un programme, qui leur fut commun à la fin du xve siècle. Le Pérugin enveloppe moelleusement les formes dans une ambiance chaude et dorée. Dans tel paysage, par exemple dans le *Baptême* et le *Præsepio*, où le bleu des lointains poudroie, il y a vraiment une impression notée, le désir de fixer comme l'a fait notre peinture du xixe siècle, cette chose impondérable qu'est l'air, un état fugitif et subtil de la lumière où les choses se transfigurent.

Ce qui importe à l'histoire ce sont les tendances de l'école, non les talents individuels. Mais il serait injuste de ne pas mesurer la liberté que garde chacun dans la communauté des aspirations, jusqu'à ce que l'hégémonie péruginesque serre l'école autour d'elle en l'asservissant. Boccati dans ses Madones de l'Orchestre et de la Pergola (1447) est avant tout le peintre de l'ingénuité enfantine et de la musique céleste. L'une a dans le dessin et le costume des réminiscences de Crivelli, l'autre du *Couronnement de la Vierge* de Filippo Lippi à Florence ; mais tout se fond dans la tendresse de sentiment propre à ce montagnard de Camerino. C'est le moment délicat où le dessin statique des siennois, la somptuosité d'ornements des vénitiens, et le coloris éclatant de la miniature ombrienne, commencent à traduire la vie grâce à l'initiation florentine.



Phot. Alinari.

Le Pérugin. Le baptême de Jésus (Pinacothèque).

Celle-ci est définitive chez Bonfigli. Ce pérousin de Pérouse est, malgré ses voyages à Florence et à Rome, le peintre le plus représentatif de l'école. C'est bien le génie de l'Ombrie qui pose sur la tête des anges ces *creste* ou couronnes de roses, qui étaient une mode féminine d'alors mais restent comme la signature de l'artiste. Mais c'est le souvenir de la Madone de Lippi qui dessine menu, menu, les bouches et les yeux, et plisse fin les tuniques. La dévotion ombrienne a conduit son pinceau pour les *gonfalons* de Santa Maria Nuova et de San Fiorenzo : l'angoisse et la pitié, trop bien servies par un dessin encore contraint, y font grincer les figures. Toutes ses tendances trouvaient à s'exercer à la fois dans les fresques de la chapelle des Prieurs au Palais Communal, les épisodes de l'*Histoire de san Ercolano et de*

saint Louis de Toulouse : c'est son chef-d'œuvre, et un des charmes de Pérouse. La figure des monuments locaux est retracée avec l'exactitude amoureuse de l'artiste citoyen, relevée parfois de fantaisie dans la perspective. Les cortèges authentiques se déroulent avec les costumes du temps ; vivacité anecdotique et pittoresque, fraîcheur du coloris, sauvent les faiblesses du dessin. Ces scènes, florentines d'esprit, sont une des rares peintures dramatiques de l'Ombrie, un de ses rares essais de réalisme. Mais quand cet ombrien veut peindre la férocité il y réussit tout juste autant qu'un siennois : son Totila est aussi plaisant que l'Hérode de Matteo di Giovanni dans le *Massacre des Innocents* de Sienne. L'âme tendre du pays a été plus forte que l'horreur de la légende.



Le Pérugin. Nativité (Pinacothèque).

Moins ombrien est Fiorenzo di Lorenzo : florentins et padouans ont contribué avec Pintoricchio et le Pérugin à former son talent complexe. Son *saint Sébastien* est d'un art aussi serré que celui de Verrocchio, presque aussi crispé que celui de Mantegna ; l'*Adoration des Mages* ressemble à celle de Pintoricchio à Santa Maria del Popolo à Rome ; l'*Adoration des Bergers* associe aux souvenirs de la *Nativité* de Ghirlandaio les suaves concerts de Boccati, et les rochers secs des Toscans aux lointains fuyants de l'Ombrie. Sa personnalité, bien qu'elle semble avoir quelque chose de dur et de ligneux, se fond en influences à l'analyse.

Elle s'est fondue surtout depuis qu'on a distrait de son œuvre les huit surprenants tableautins des *Miracles de saint Bernardin* à la Pinacothèque (vers 1473). Mais de qui sont ces scénettes réalistes et de vie dramatique

si intense, qui fermaient probablement en volets la niche du gonfalon de San Bernardino ? Ces miracles d'hier ressemblent à des faits divers notés en miniatures. Les personnages sautillent sur fines jambes d'acier ; figures, mouvements et costumes, sont choses vues, pétillent de vie et d'esprit.



Le Pérugin. La Transfiguration (Pinacothèque).

Les architectures étalent une virtuosité déjà baroque, les paysages profonds et pittoresques sont pris de la vallée du Tibre, le sens de la composition dans l'espace est partout. Plusieurs peintres sans doute se les sont partagés. Fiorenzo, qui fut prieur en 1472, a peut-être mis la main à ces panneaux documentaires qui sont des scènes de la rue, et assez dans sa manière ; mais les architectures ressemblent aux esquisses du siennois Francesco di Giorgio à la Bibliothèque de Sienne. J'ai noté d'étroites analogies avec la pré-

delle des *Miracles de san Giacinto* à la Pinacothèque du Vatican, par Fr. Cossa ; enfin les paysages et les personnages aux jambes virgulaires trahissent Pintoricchio et le Pérugin. Jamais en tous cas pinceau ombrien n'a remué tant de vie, avec tant d'alacrité.

Voici venir les grands maitres de l'Ecole, ceux qui ont précisé ou détourné ses tendances. Pintoricchio a longtemps travaillé hors de Pérouse, mais il y est né en 1454 et sa jeunesse a été formée par ses fêtes splendides, par la beauté de ses paysages, sa religiosité profonde et les leçons du Pérugin. La Sienne de Piccolomini, la Rome des La Rovere, des Cibo, des Borgia, feront de lui un décorateur et un peintre de cour, brillant, sensuel. Mais l'Ombrie maternelle, dont l'âme franciscaine l'avait parfois repris même à Rome dans la basilique d'Ara Cœli, à la faveur de l'histoire de saint Bernardin, reconquiert l'enfant prodigue à chaque retour. La monumentale ancône de la Pinacothèque en 1496 est une œuvre de sentiment profond, et de haut en bas de travail aussi délicat qu'une miniature. Une fraîche miniature de l'Annonciation est même peinte sur le Livre d'Heures où prie l'Annunziata. La technique de la tempera, l'or, que le peintre selon le contrat a dû payer de ses frais, sont de la tradition. Seuls le chaud coloris et les arabesques ou grotteschi de la cathèdre et du cadre rappellent le profane de la Renaissance. Lorsqu'en 1506, bien qu'établi à Sienne, il se faisait recevoir membre de la corporation des peintres de Pérouse, Bernardo di Betto savait bien ce qu'il devait à sa cité natale.



Cambio. Portrait du Pérugin par lui-même.

Jusqu'ici l'école de Pérouse a su garder, tout en restant pieuse, quelque attention à la vie de son temps, aux choses extérieures. Le Pérugin [1] lui fait

1. Sur son œuvre et celle de Raphaël à Pérouse, le vol. VII, Parte secunda (1913) de la *Storia dell'Arte italiana* de M. Venturi, apporte des nouveautés qui heurtent beaucoup d'opinions reçues

faire sa clôture et la voue à la contemplation. Elle en sortira exténuée, pour mourir. Mais le talent du maître est tel que, selon l'opinion toujours simpliste, il l'absorbe tout entière. Ce n'est pourtant qu'un pérousin d'adoption, puisqu'il est né à Città di Castello ; mais il peuple de ses œuvres la cité, qui l'accable de commandes, fresques, tableaux, dessins de stalles ou d'orfèvrerie. Ordres monastiques, clergé séculier, Commune, particuliers, veulent

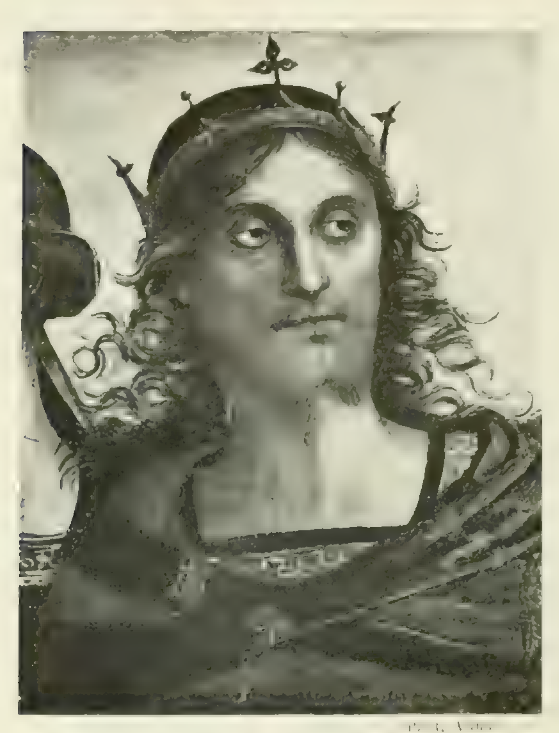


Phot. Vanni

Fresque du Cambio. Héros et Sages de l'Antiquité.

prier sous les auspices de son talent, contemplatif dans l'expression et sensuel dans la facture. Un cordonnier lui commande la Madone de la galerie Penna. En 1521, à 76 ans, il peint encore à Pérouse, faiblement, la partie inférieure de la fresque de San Severo sous la « Trinité » de son élève Raphaël. De cette œuvre considérable 19 tableaux ont été enlevés en 1797 par le traité de Tolentino et en 1811 par nos commissaires impériaux. Pérugia aujourd'hui est presque veuve du Pérugin. Ce qui reste date en majeure partie de son retour presque définitif en 1499, c'est-à-dire de son déclin. Les œuvres du musée révèlent un art qui tourne au métier : la piété y est devenue une manière doucereuse qui plaisait à la clientèle. Au pays de saint François et de saint Bernardin ce mysticisme manque d'élan. Même si on néglige les

racontars de Vasari sur l'impiété de ce peintre religieux, son œuvre reste froide comme la répétition d'un poncif. Par quelle impudence a-t-il osé peindre ses saints contemplatifs, surtout sainte Madeleine et la Vierge si paisibles dans le drame de la Croix, de chaque côté du Christ en bois du XV[e] siècle, qui est la plus effrayante effigie d'agonie qu'il y ait à Pérouse ? Il est vrai qu'il est malaisé de discerner dans ces œuvres ce qui revient au maître surmené, ou aux élèves de sa nombreuse « bottega ».



Fresques du Cambio, détail : Salomon.

Cependant on voit très bien ici que son originalité est de fondre ensemble, dans une mesure qui défie l'analyse, les intimes tendances du génie ombrien et certaines des plus précieuses qualités de l'art florentin. A Florence, près des Pollajuoli et de Verrocchio, il a développé son sens plastique, si rare ici, son art de modeler avec des gradations savantes la chair des beaux torses, de donner aux membres riches de sève, aux draperies, la consistance, la plénitude, toutes les valeurs tactiles. A la véridique Florence il doit l'encouragement au naturalisme du portrait. Certaines des cinq demi-figures de saints à San Pietro, et la sienne propre au Cambio, sont de l'art le plus positif d'après le modèle. Le portrait du Cambio a la franchise d'un aveu de quinquagénaire déjà bouffi d'âge, d'aisance et d'orgueil.

Mais le tempérament ombrien interprète à sa façon les leçons de la Toscane. L'âpre poursuite du vrai s'est atténuée. Le dynamisme du corps humain, qui, à Florence, entre Donatello et Michel-Ange, a toujours l'air d'être d'acier trempé, vigoureux et souple, s'est détendu. Le dessin s'attendrit jusqu'à la mollesse : le corps du Christ et de saint Jean dans le *Baptême* est d'un modelé rond qui tourne, tourne, sous l'illusion des doigts. Le Baptiste, maigre comme une sauterelle chez Donatello et Botticelli, est florissant comme un éphèbe simplement alangui de piété. Sous cette « carnosità » on

sent peu l'élasticité des ressorts : l'artiste ne semble pas avoir gardé souvenir des études d'anatomie, peut-être de dissection, faites dans l'atelier de Verrocchio à Florence. Son Christ mort a les formes et la chair redondantes. Là-dessus s'exerce la tendresse de la touche. Ce coloris ambré, puissant et chaud comme à Venise où le peintre est allé en 1494, comme chez les Bellini et le premier Giorgione, est fondu par un pinceau de velours. C'est de la volupté onctueuse. Mais dans cette facture sensuelle le dessin reste pieux. La piété ombrienne penche les têtes, lève au Paradis où la Vierge est couronnée les yeux et les mentons, dans un raccourci qui fait regretter l'énergie de ce même dessin chez les élus de Signorelli à Orvieto. De chaque côté du tragique Christ en bois, Vierge et saints sont ravis d'extase silencieuse. La symétrie dans le *Couronnement*, dans le *Præsepio*, dans le *Baptême de Jésus*, multiplie ce silence mystique. Une jambe légèrement levée dans le sens contraire à l'inclinaison de la tête, et le hanchement qui en résulte, impriment seuls au corps l'arabesque de la vie : vie en partance pour l'au-delà. Mais derrière toutes ces extases s'étalent les plus profonds paysages de tout le Quattrocento. Les personnages du *Baptême*, de la *Transfiguration*, du *Præsepio*, y sont hors de la durée, mais bien dans l'espace, scandant de leur silhouette la fuite des vallées et des monts qui s'évanouissent dans le bleu. Le moelleux, le velouté de la lumière dans les purs soirs d'été imprègne tout : la sécheresse florentine s'est fondue dans l'onction du pays.



Phot. Anderson.

Fresques du Cambio, détail : la Sibylle Erythrée.

Les fresques du Cambio, commencées en 1499, méritent une place à part. C'est un de ces ensembles organiques où chaque partie, même si elle est faible en elle-même, contribue au tout et en reçoit en retour une valeur multipliée. Les fresques des parois et de la voûte composent un cycle de pensée, et ce cycle compose avec la destination du lieu, avec ses

divisions architectoniques, avec les banquettes des changeurs où la sonnette attend encore, une harmonie toujours vivante. Voilà le vrai musée. Le programme, conçu par l'humaniste Maturanzio, est confus. Si le Pérugin était illettré, Maturanzio avait mal digéré ses « Lettres ». Aux deux parois opposées l'élite de l'*Antiquité* fait pressentir le Christianisme. *Sibylles et*



Ph. L. [illegible]

Eusebio da S. Giorgio ? L'adoration des Mages (Pinacothèque).

Prophètes le prédisent. La civilisation païenne n'est donc aux yeux de la Renaissance ombrienne que l'instrument des desseins secrets de Dieu. Ces desseins apparaissent sur la paroi du fond, qui frappent les yeux du visiteur comme une révélation : la *Nativité* symbolise l'Incarnation, la *Transfiguration* le rachat. A la voûte un disciple, peut-être l'Ingegno, a peint sur ses croquis sans doute les sept *Planètes*, très imitées des gravures de Baccio Baldini, dans de profanes arabesques. Ainsi héros et sages antiques, arabesques et grotteschi, voilà toute l'invention de la Renaissance. Mais Vertus, Planètes, Sibylles et

Prophètes sont le legs que lui fait le moyen âge. Il est vrai que l'on retrouve ici, vaguement esquissée, la grande idée néo-platonicienne de Marsile Ficin : l'antiquité saisie d'une sorte d'intuition du christianisme, le Sage pressentant Jésus.

M. Venturi veut reconnaître dans les Sibylles et les Prophètes, non plus



Phot. Alinari

Raphaël. Fresque de S. Severo (partie supérieure).

juxtaposés un à un, mais habilement groupés, et dont les visages plus fortement modelés révèlent déjà la concentration léonardesque de la pensée, la collaboration ou plutôt le talent du jeune Raphaël. Mais, même en admettant que cette paroi est, en effet, supérieure à celle des Héros et des Sages, il reste que dans l'ensemble l'art manque de vigueur. Léonidas a la même sainteté d'expression que les Prophètes, et par un contresens savoureux remet l'épée au fourreau. Le tribun Licinius n'est autre que

l'archange saint Michel dans le triptyque de la National Gallery, et s'il reste martialement campé sur ses jambes écartées, rassurons-nous : c'est par simple réminiscence de l'attitude du Pippo Spano d'Andrea del Castagno, qui fit fortune dans l'art italien. Moïse est aussi féminin de dessin que les Sibylles. Elles-mêmes sont toutes du même âge, même la Cumana, à laquelle Michel-Ange laissera le prestige de l'insondable vieillesse. Des coiffures fantastiques révèlent l'inspiration du théâtre. L'isolement contemplatif est la loi de cette foule. Mais elle est enveloppée d'or fluide : si l'artiste n'a pas le don de la composition vivante, il relie les personnages en les baignant dans la même atmosphère, lumineuse et tiède. Ils font partie, non d'une même action, mais d'un même milieu ; derrière Héros et Prophètes s'étend l'indéfini des horizons ondulés dans une vapeur subtile. On sort du Cambio convaincu que la peinture monumentale, même si l'idée et l'exécution en sont sujettes à la critique, reçoit de sa destination même, de l'accord qu'elle entretient avec le sens de l'édifice, avec les lieux et le mobilier, une éminente dignité artistique dont le tableau le plus parfait n'approche jamais.



Phot. Alinari

Raphael. Couronnement de la Vierge (Vatican).

Et c'est fini, ou à peu près. Le parti pris du grand artiste, honoré dans la cité, patron d'une *bottega* très achalandée, a figé l'École dans une formule dont ses disciples, le Spagna, G. Manni, l'Ingegno, Andrea et Tiberio d'Assise, offrent de très intéressantes modalités, mais des modalités. Pourtant Eusebio di San Giorgio ou l'auteur quel qu'il soit de l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque en 1505, s'il se souvient du Pérugin, cherche la vie qui relie

les personnages, le groupement harmonieux et la beauté vraiment humaine. C'est sans doute qu'il a admiré Raphaël.

Et voici précisément le suprême chef-d'œuvre de Pérouse et de l'Ombrie : c'est d'avoir formé le jeune Sanzio entre son arrivée d'Urbino vers 1499 et son départ pour Città di Castello en 1503, et de l'avoir repris lors du retour de 1505. Ici, dans l'atmosphère du Pérugin et de Pintoricchio, ses maîtres, il participe peut-être aux fresques du *Cambio,* peint la *Madone Solly* de Berlin et pour les Alfani de Pérouse la *Vierge au livre* de l'Ermitage ; en 1503 pour San Francesco, et à la requête d'Alessandra degli Oddi, le *Couronnement de la Vierge* du Vatican. C'est toute la suavité des visages péruginesques, avec moins de rondeur. L'iconographie encore traditionnelle pose le voile sur la tête de la Madone et multiplie les nimbes d'or fin. L'Ombrie le maintient dans la vision du divin, avant que Florence et Rome ne le détournent vers l'humanité. Le paysage, piqué d'arbres grêles, baigne dans l'atmosphère de la vallée du Tibre, le coloris se pénètre de lumière et de chaleur latente. A Pérouse il doit sa première fresque : la « *Trinité* et les saints Camaldules », à San Severo en 1505, inspirée du Jugement Universel de fra Bartolommeo (Uffizi), a l'honneur d'être la première pensée de l'assemblée céleste dans le Triomphe de la Théologie au Vatican. Cette ampleur dans la composition et le dessin était inconnue à Pérouse, et la beauté apparaît, la vraie beauté, celle qui est faite d'un rythme classique



Phot. Alinari

F. Baroccio. Déposition de la croix (Dôme).

des lignes et des traits. Pour Pérouse la *Madone Ansidei* en 1507, en pleine période florentine, retourne à l'extase mystique et aux formes pérugines-ques. Pour San Francesco la *Mise au tombeau*, aujourd'hui à la villa Borghèse, mêle encore en 1507 au dramatique florentin et à des velléités michelangélesques la nostalgie de l'art ombrien. Aucune horreur sacrée dans cette allusion au crime qui fit ruisseler le sang de Grifonetto. Raphaël s'est servi du reste pour peindre le corps du Christ de son dessin de la mort d'Adonis à l'Université d'Oxford ! Molles sont les formes du cadavre, j'allais dire de l'assassiné, molles dans le groupe où est Marie, j'allais dire Atalanta. Enfin en 1512 la franciscaine *Madone de Foligno* garde le souvenir des vieux gonfalons populaires qu'il avait suivis à Pérouse dans le cortège des pénitents. Pérouse et l'Ombrie ont entretenu chez lui la fraîcheur du sentiment, la fleur de suavité dans le dessin, dans l'expression, même au milieu du naturalisme florentin, même dans la majesté des pensers romains.

Mais Florence, Bologne et Rome, absorbent désormais la peinture ombro-pérousine. L'Académie, fondée en 1573 par Orazio Alfani, la fixe définitivement dans la pédagogie. Au XVII[e] siècle ses élèves, par exemple les Scaramuccia, vont récolter de ville en ville les leçons des bolonais éclectiques, et Federigo Baroccio apporte au Dôme en 1569 le pathétique véhément de sa *Déposition de la Croix*, chef-d'œuvre d'émotion théâtrale et vraie, bien qu'inspiré de celui de Daniel de Volterre. C'est que Baroccio, s'il est de son temps, est aussi d'Urbino, comme Raphaël. Pérouse est et sera féconde en talents, mais talents indigènes ou de passage n'y exécutent que de la peinture uniforme, dont les règles courent de Bologne à Rome et deviendront bientôt internationales : c'est de l'art professoral. Il reste qu'au XV[e] siècle l'École avait donné à l'Italie des chefs-d'œuvre de pieuse tendresse, d'effusion, parfois distraite par la curiosité de la vie extérieure, dans un art dont le parfum, pour être fait en grande partie de fleurs étrangères, reste très local, très évocateur de la nature et de l'âme ombriennes particulièrement à Pérouse. Étudier la peinture et son musée c'est chercher le génie de la « ville d'art » dans les œuvres où il s'est le plus amoureusement et le plus clairement exprimé.



Phot. Alinari

Corso Vannucci.

CHAPITRE VIII

DE L'ART BAROQUE A L'ART CONTEMPORAIN

Pérouse annexe de Rome pontificale (1540). — L'édilité des cardinaux légats. — L'architecture de Galeazzo Alessi. — L'art propagé aux XVIIe et XVIIIe siècles par la Compagnie de Jésus. — Le « vandalisme » du goût nouveau. — Les palais ; l'art pittoresque et théâtral. — Le réveil de Pérouse au XIXe siècle. — Entre le passé et l'avenir.

C'était un lieu commun de la rhétorique ancienne que l'art ne peut respirer à l'aise que dans l'atmosphère de la liberté politique. Or il a fleuri dans Pérouse vassale du Souverain Pontife, soumise à ses condottières et tyrans. Il est vrai que cette dépendance était surtout formelle, contrariée de mœurs républicaines, coupée de brusques reprises de soi. Mais en 1540, après quelques mois de révolte contre Paul III, lors de la hausse du prix du sel, frappée d'interdit, prise par Pier Luigi Farnèse, elle perd du même coup la fierté sauvage de son caractère et une bonne part de son originalité artistique. Paul III, pour mater « l'audace des pérousins », fait ériger par Anto-

nio da Sangallo, sur la colline Landone, à la place des palais rasés des Baglioni, la forteresse dont les énormes glacis pointent encore vers le sud. La vieille Commune n'est plus qu'une annexe de Rome pontificale, avide de cérémonies ecclésiastiques ; et c'est l'art baroque, expression du catholicisme moderne, élaborée dans la Rome de saint Pierre par les sectateurs de Vitruve, de Bramante et de Michel-Ange, qui s'impose désormais à son génie séculaire. Il y durera de la fin du XVIe siècle à la fin du XVIIIe, adaptant les éléments de l'architecture et du décor antiques à des effets nouveaux de pompe et de richesse. Il n'est plus ni nécessaire comme une fonction de la vie de la cité, ni populaire : c'est un luxe, qui naît de la volonté, et se réclame de théories et de règles. Les légats, un architecte, et une congrégation, en préparent l'avènement.

Les légats romains apportent l'ambition de faire du siège de leur gouvernement une petite Rome. Régulariser, éclaircir les quartiers compacts où sommeillait le moyen âge, prodiguer surtout l'espace uniforme au centre, autour du Dôme et du Palais communal, c'est bien la tendance de l'esprit classique. Déjà en 1500 Simonetto Baglioni, pour honorer la venue de son cousin Astorre et de sa jeune femme, exigeait que « toutes les voies du passage soient en une seule file et que toutes les façades soient blanches ». Le cardinal Crispo (1545-1548) ménage derrière la cathédrale la place Danti : c'est l'idée moderne qu'il faut dégager les grands monuments, même ceux que le moyen âge encastrait délibérément dans le bloc du passé. Il élargit la strada del Popolo. Le cardinal Riario fait aplanir et paver en 1585 comme une voie triomphale celle qui court près des remparts du Sopramuro, le long de l'arête sud-est de la cité : c'est terminer l'œuvre commencée par les Étrusques. Le cardinal Pinelli en 1591 a l'audace de faire mutiler le Palais des notaires pour agrandir une autre vieille voie. Élargir, aligner, c'est-à-dire faire aller et venir, en long et en large, compas ou règle sur une ville deux fois millénaire, toute médiévale encore d'aspect, tel est l'idéal. Le temps a manqué aux deux siècles classiques pour le réaliser.

Les légats appellent à leur aide des architectes à souhait. Le plus grand, Galeazzo Alessi, est de Pérouse ; mais il a connu Michel-Ange, et c'est aux palais génois qu'il a consacré le meilleur de son talent fastueux. Cependant il dessine vers 1569 avec Vignola, pour la croisée de Sainte-Marie des Anges, l'orgueilleuse coupole qui oppresse la Portioncule et domine la plaine évangélique d'Assise. Pérouse ne lui donne pas l'occasion d'une telle magnificence : les églises de Sainte-Catherine (vers 1543), de Sant' Angelo della Pace, qui ne fut dans son intention qu'une loggia devant un horizon immense, de Santa Maria del Popolo (vers 1547), sont petites. Elles ne demandent

l'effet qu'aux « ordres » antiques, mis en œuvre par une virtuosité nouvelle qui joue de la brisure des lignes et de la volute. Le souci presque exclusif des proportions, la sobriété des détails, aboutissent à un curieux résultat : c'est petit et cela paraît grand. Les façades visent à paraître du colossal en miniature. A la porte méridionale du Dôme, qu'il a dessinée, les atlantes barbus et gaînés qui portent sur chapiteaux à volutes, comme des Jupiters Ammons, l'entablement à bossages et le fronton brisé, révèlent plus de recherche décorative, une imagination ornée. Comparé avec la porte ultra baroque de la façade principale, ce déclin du XVIe siècle garde dans son effort vers la régularité noble quelque chose d'imprévu et de spontané.



Phot. Alinari

Palais Sertori. Une fenêtre.

La fondation du collège et de l'église des Jésuites en 1562 favorise l'évolution du classique en baroque. Celui-ci sera l'art de la Compagnie, milice de la Papauté, comme le gothique aura été l'art des ordres mendiants. Certes le Gésu de Pérouse, contemporain à peu près de celui de Rome, est bien modeste de proportions et d'apparence. Seule dans la façade inachevée la brisure savante d'un fronton témoigne des bizarreries dont Michel-Ange avait commencé à lancer la contagion. Mais sous la coupole le gênois Andrea Carloni a déployé en peinture quatre pseudo-tapisseries, tendues entre les ouvertures d'un édifice architectonique simulé. Elles empiètent en trompe-l'œil sur la corniche. Usurpation d'un art sur l'autre, illusionnisme, c'est ici le prélude modeste de la virtuosité théâtrale qui s'éploiera aux voûtes de Saint-Ignace, l'église du collège des Jésuites à Rome.

La coupole, qui est la hantise de l'architecture nouvelle, cristallise autour

d'elle toute l'église. L'Ombrie n'avait même pas attendu l'exemple illustre de Bramante et de Michel-Ange à Saint-Pierre du Vatican, puisque dès 1473 environ un dôme s'arrondit dans l'un des « *Miracles de saint Bernardin* » à la Pinacothèque, et que vers 1504 le Pérugin et Raphaël en posaient un sur le temple de Jérusalem dans leurs tableaux du *Sposalizio*, et que celui de Santa Maria de Todi date de 1508. Les coupoles de Pérouse ne bombent pas au-dessus du peuple des maisons comme celles de Rome, qui semble du haut du Janicule coiffée de tiares pontificales. Elles ne paraissent guère, elles suivent la loi de l'Ombrie : leurs aspirations sont intérieures. La Compagnia della Morte (1586) est une coupole sur croix grecque ; la Chiesa Nuova, dotée d'une solennelle façade à deux ordres superposés, à niches et volutes latérales, est en 1627 une coupole sur croix latine ; l'église des Olivetains, aujourd'hui à l'Université, en pose une autre en 1740 sur plan cruciforme ; et San Severo, allant jusqu'au bout du système, pose la sienne en 1751 sur un carré. Cette fois c'est la combinaison des deux tracés simples et parfaits, propre à ravir l'esprit géométrique des vitruviens vignolesques.

Presque partout berceaux graves, arcades sur piliers à pilastres, entablements et corniches corrects, révèlent le rêve de donner au catholicisme romain les formes de l'architecture impériale romaine. Elles se substituent violemment aux formes gothiques ; le « vandalisme » des chapitres, des ordres, des architectes, fait table rase du passé. Un baldaquin à la Bernini remplace à Sant' Angelo l'autel paléo-chrétien. Carlo Maderna, qui allongea le Saint-Pierre de Bramante et de Michel-Ange à Rome, vient refaire et allonger San Domenico en 1621. Pietro Carattoli dessine le grand portail baroque si bizarrement encastré dans la façade du Dôme, et fait en 1748 et 1769 de San Francesco et de San Fiorenzo des « temples » néo-classiques. Mais ce que nous appelons « vandalisme » dans nos pays du nord n'était ici que la régression de Pérouse vers les formes d'Augusta Perusia, démarquées par le catholicisme romain. Renaissance et classicisme furent ici comme à Rome, non des élans, mais des retours.

Les palais manifestent avec éclat l'idéal de la noblesse et de la bourgeoisie pérousines. La première, revenue du condottiérisme et de la tyrannie, est dévote, empressée près de Mgr le Cardinal-légat, éprise d'apparat. L'architecture privée, simple et grave d'abord au palais Bonucci (vers 1563), prend au XVII[e] siècle aux palais Florenzi, Sertori, Baldeschi, une sorte de « grandesse espagnole ». La porte monumentale ornée de l'écusson décrit un cintre majestueux, et celui-ci se développe sous un balcon au grillage bombé. C'est la superposition romaine de la courbe et de l'horizontale. Le bossage strié y met encore sa rusticité, mais la console y déroule gracieuse-

ment sa volute. Au-dessus des fenêtres le fronton triangulaire alterne avec le cintre. C'est alors que le Corso revêt sa majesté : il tient le haut du pavé sur le milieu de la colline entre des quartiers du moyen âge, comme un noble qui passe entre des vieillards dépenaillés. Le XVIIIe siècle reste solennel au Palais Donini en 1704, mais il fleurit en riches détails, ordres superposés, balustres, oculi, linteaux sculptés, au palais Gallenga. Voilà bien le chef-d'œuvre de l'époque par l'alliance originale de l'ampleur et de la grâce. Il



Phot. Alinari.

Palais Antinori, aujourd'hui Gallenga.

est l'œuvre du romain Bianchi en 1758. L'énorme cube offre aux pans coupés des courbes rentrantes, le portail avance ses côtés comme des bras accueillants, les colonnes sont posées de guingois, le balcon bombe au milieu et se retire aux extrémités comme s'il esquissait un air de danse, les trois ordres de pilastres superposés n'affectent point la correction. Il y a de la gaieté sur cette masse, surtout à côté de l'austère « Porte Etrusque » et de la vieille enceinte. Le vestibule orné de stucs contournés, l'escalier qui se montre au fond en perspective, le premier étage ou étage noble et la grande salle où s'arrêtaient les chaises à porteurs, étalent un parti de pittoresque grandiose.

C'est bien cela : le baroque du XVIIIe siècle, c'est en somme de l'architecture de peintre. Il satisfait ainsi à une vieille vocation de Pérouse. Et la

peinture proprement dite se fait sa complice avec allégresse, Boccanera, Pietro Carattoli, Francesco Appiani ont jeté ses prestiges et ses prestidigitations sur les voûtes des églises et les parois des palais. Carattoli et Bibbiena, peintres perspectivistes et architectes, excellaient par des fresques trompe-l'œil, qui trouent la muraille, à ménager une évasion illusoire à la vue et à l'âme. Il en reste une, très altérée, au fond du vestibule d'entrée de l'Evêché. Ainsi la peinture, jadis vouée à l'édification, s'amuse maintenant volon-



Ph. G. Alinari

Le Palais Provincial.

tiers à une scénographie artificieuse. L'art fait comme la société dévirilisée : il vit d'illusion, de carnaval et d'opéra. C'est alors que Carattoli et Lorenzini, pérousins tous les deux, construisent les théâtres Morlacchi (1778) et del Pavone (1773), dont l'architecture et le décor furent d'intéressants spécimens du genre qu'illustraient à la même époque les dessins virtuoses de Bibbiena et de Piranesi.

Le XIXe siècle s'ouvre pour Pérouse sur une catastrophe et finit sur un réveil. Le traité de Tolentino en 1797 et les prélèvements impériaux de 1811 la privent d'une quarantaine de tableaux, dont vingt et un Pérugins. C'était bien payer l'honneur très éphémère de devenir le chef-lieu du département du Trasimène. Mais depuis la constitution du royaume, elle ajoute à la

gloire d'être la capitale de la Province d'Ombrie celle de rester une admirable ville du passé. Sur ses trésors veille la sollicitude érudite d'un Inspecteur des Monuments de l'Ombrie, qui est actuellement, par heureuse fortune, M. Umberto Gnoli. De riches musées recueillent les œuvres qui ne pouvaient garder leur destination originelle, œuvres d'Ombrie ou de Pérouse, où le génie du lieu est toujours présent : antiquités étrusques et romaines à l'Université ; peinture, objets mobiliers du moyen âge, manuscrits à minia-



Phot. [illegible]

Place Garibaldi.

tures et plans ou vues de la ville, au Palais Communal. Enfin Pérouse sait que pour préparer l'avenir il n'est souvent que de reprendre conscience du passé. La grande réforme de l'art décoratif de William Morris n'est-elle pas une reprise originale de la tradition nationale anglaise ? C'est pourquoi elle organise des expositions comme celle de « l'Art ombrien » en 1907, où elle logea dans son Palais gothique les œuvres les plus expressives de l'art régional avant la fin de la Renaissance. Elle voulut faire sentir ce qu'il avait de goût de terroir, et la saveur propre qu'il tenait d'elle-même.

Mais il y a mieux : elle est redevenue un centre et un foyer d'art, avec moins d'activité sans doute et moins d'éclat qu'autrefois. A vrai dire ce sont

les modèles du passé qui ont inspiré au XIXe siècle ses œuvres de destination publique, d'artistes indigènes ou étrangers. La vie moderne s'est installée de préférence vers le sud, où s'ouvraient des espaces libres devant l'horizon indéfini. Un bel ensemble monumental, dont la Préfecture fait le centre, remplace sur la colline Landone la forteresse Pauline démantelée en 1849 et détruite en 1860, comme celle-ci avait remplacé les demeures des Baglioni. Tyrannie, suprématie pontificale, unité italienne, c'est toute une leçon d'histoire qui s'élève de ce lieu piétiné. Le palais sur portiques de la Préfecture, polychrome par ses assises alternées de pierres grises et roses, les hôtels Cesaroni et Brufani, la Banque Nationale, combinent avec assez de bonheur les traditions des palais anciens de Pérouse, de Florence et de Rome. Leur seul tort est d'adapter à l'industrie hôtelière, financière, et à l'administration préfectorale, les formes que la vie noble s'était créées dans des conditions historiques, avec la logique du déterminisme dans la nature. Et puis, ces cubes composent ensemble un quadrilatère rigide dont la géométrie s'harmonise peu avec les amples ondulations de l'Ombrie, qui se succèdent là-bas comme les vagues de la mer. La statue équestre de Victor-Emmanuel, de Jules Tadolini, est, dans son piaffement de style, un poncif meilleur que bien d'autres, et plus loin celle de Garibaldi campe dans son héroïsme simple, en cape, pantalon mouvant et foulard dénoué, le moderne condottière. Pérouse contemporaine a le droit de renier ceux qui ne viennent que pour ausculter sa momie. Sa vie artistique palpite encore, plus doucement.



Phot. A...
Statue de Garibaldi.

Elle est très préoccupée de son avenir de « ville d'art ». Le problème qui la hante est de garder sa physionomie ancienne tout en se conformant aux nécessités modernes. L'une lui vaut célébrité, afflux d'étrangers, profit,

au printemps et en été ; mais céder aux autres est une question de vie ou de mort. Et pour elle ce problème est particulièrement angoissant ; car elle a cette chance et cette infortune, d'être perchée sur des collines à 400 mètres au-dessus de la vallée du Tibre. Le pittoresque y gagne, mais c'est dans la plaine que la civilisation chemine aujourd'hui. Aussi Pérouse, dans l'anxiété de choisir, s'attarde au compromis. Penchée sur son balcon, devant ses grands horizons, elle regarde passer en bas, assez loin, le chemin de fer trop intermittent et poussif qui transporte plus de produits agricoles et de touristes que de matières premières, d'objets de fabrique ou de commerce. Un tramway électrique, qui crisse sur les lentes sinuosités de la colline, hisse jusqu'à la douairière ses amoureux.

Cependant elle aspire à descendre. Lentement, mais sûrement, elle continue l'œuvre niveleuse que la Renaissance classique avait commencée, elle comble les précipices qui la projettent en magnifique relief. Le « Manicomio » et « l'Elettricità umbra » se sont installés sur des remblais à la place des vignes et des oliviers. La Place d'armes, où se lève sous forme d'arbres une légion de manches à balai, offre une esplanade commode aux foires agricoles, très actives dans l' « Umbria verde », terre de Saturne que Virgile chanta. Encore tout cela est-il hors de l'enceinte. La question est de savoir si elle peut, sans profaner sa beauté authentique, loger confortablement entre les vieux murs de Braccio Fortebraccio de Montone sa clientèle scolaire, que chaque génération multiplie. Heureusement un tel avenir est moins menaçant pour une « ville d'art » que celui qui nécessite hauts fourneaux, usines et entrepôts. Si la lucumonie des Aperucen, puis Augusta Perusia, ont laissé peu de traces, il faut souhaiter que la Cité du griffon conserve dans son évolution moderne la figure expressive qui fait d'elle avec Assise, Sienne, San Gimignano, une des plus saisissantes évocations du moyen âge, mystique et farouche, dans un des plus grandioses paysages d'Italie.



Phot. Alinari.

Fresque du Cambio Prophètes et Sibylles

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de Pérouse :

Archivio Storico italiano, t. XVI. *Cronache e storie inedite della città di Perugia.* Publiées par Bonaini et Fabretti, 2 vol., Florence, 1850-1851. (Chroniques de Bonifazio de Verone, de Graziani, de Matarazzo, d'Alfani, de Bontempi.)

Crispolti. *Perugia Augusta descritta.* Perugia, 1648.

Pellini. *Historia di Perugia.* Venezia, 1664, 3 vol.

Siepi. *Descrizione topologico-istorica della città di Perugia.* Perugia, 1822, 2 vol.

Bonazzi. *Storia di Perugia.* Perugia, 2 vol., 1875-1879.

L. de Baglion. *Les Baglioni de Pérouse.* Poitiers, 1907.

— *Pérouse et les Baglioni.* Paris, 1909.

William Heywood. *A History of Perugia.* Londres, 1910.

Ouvrages d'Histoire de l'Art :

Burckhardt. *Le Cicerone.* Trad. A. Gérard sur la 5e éd. Paris, s. d.

Adolfo Venturi. *Storia dell'Arte italiana.* T. III-VII, Milano, 1906-1913.

Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publiée sous la direction d'André Michel. T. II-IV. Paris, 1906-1909. (Spécialement les articles de MM. Enlart, Bertaux, A. Michel, Pératé.)

Les revues : l'*Arte* (Rome et Milan, 1897-1912), la *Rassegna d'arte*, le *Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione* (1906-1912), le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin).

Sur l'art à Pérouse :

Pascoli. *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini.* Roma, 1732

Rossi Scotti. *Guida di Perugia.* 2e éd., Perugia, 1867.

Guardabassi. *Indice-Guida dei monumenti... dell'Umbria.* Perugia, 1872.

Giornale di Erudizione artistica. 6 vol., 1872-1877.

La Patria. Geografia dell'Italia. Provincia di Perugia. Torino, 1895.

ORSINI. *Memorie de' pittori perugini del secolo XVIII.* Perugia, 1806.

ETTORE RICCI. *Il sepolcro del B. Benedetto XI.* (*Augusta Perusia*, t. I.)

ADAMO ROSSI. *Il palazzo del Popolo in Perugia.* Perugia, 1881.

H. THODE. *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie.* trad. LEFÈVRE. 2e vol., Paris, [illegible].

Renaissance :

MARCHESI. *Il Cambio di Perugia*, 1855.

ADAMO ROSSI. *Documenti inediti sopra alcune fabriche perugine del secolo XV.* Perugia, 187[illegible].

— *Storia artistica del Cambio di Perugia compilata sopra nuovi documenti.* Perugia, 1874.

— *Maestri e lavori di legname in Perugia nei secoli XV e XVI.* Perugia, 1873.

E. MOLINIER. *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie.* Paris, 1896.

Sur les tissus et l'orfèvrerie, cf. en particulier : *l'Arte*, 1905 et 1907 ; *Augusta Perusia*, 1907 ; *Emporium*, 1900 ; *Les Arts*, 1907 ; VENTURI : *Storia dell'Arte*. t. V.

SCHONFELD. *Die Arbeiten des Agostino di Duccio in Perugia.* (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, 188[illegible].)

Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Perugia.

UMBERTO GNOLI. *L'Arte umbra nella Mostra di Perugia.* Bergamo, 1908.

WALTER BOMBE. *Die mostra d'arte antica in Perugia.* (*Repert. fur Kunstwissenschaft*, XXX, 1907.)

PERATE. *L'exposition d'ancien art ombrien à Pérouse.* (*Les Arts*, 1907, no 71.)

GALLENGA STUART. *Perugia.* (Collection de l'*Italia artistica*.) 2e éd., Bergamo, 1907.

RANIERO GIGLIARELLI. *Perugia antica e Perugia moderna.* Perugia, 1908.

BRIGANTI A. e MAGNINI. *Perugia e dintorni. Guida storico-artistica.* Perugia, 2e éd., 1910.

Augusta Perusia, Rivista di Topografia, arte e costume dell'Umbria. Diretta da Ciro Trabalza. 2 vol., Perugia, 1906-1907.

Rassegna d'Arte Umbra. Diretta da Umberto Gnoli. Perugia, 1910-1911.

(Ces deux revues, malheureusement interrompues, sont particulièrement précieuses.)

Antiquité :

VERMIGLIOLI. *Il sepolcro de' Volumni.* Perugia, 1840.

CONESTABILE. *Monumenti di Perugia etrusca e romana.* Perugia, 1855-1870.

DENNIS. *The cities and cemeteries of Etruria.* Nouv. éd., 2 vol., Londres, 1878.

GUSTAV KÖRTE. *Das Volumniergrab bei Perugia.* Berlin, [illegible].

GIUSEPPE BELLUCCI. *Guida alle Collezioni del Museo etrusco-romano in Perugia.* Perugia, 1910.

Moyen âge :

VIVIANI DANTE. *Tempio di S. Angelo in Perugia. Studio di repristino.* (*Bolletino d'arte*, janvier 1911.)

U. GNOLI. *L'arte romanica nell'Umbria. S. Costanzo presso Perugia.* (*Augusta Perusia*, t. I et II.)

SILVANO DE STEFANO. *Guida illustrata della basilica abbaziale di S. Pietro in Perugia.* Perugia, 19[illegible].

AD. VENTURI. *La Fonte di Piazza a Perugia.* (*L'Arte*, fasc. III, 1905. et *Storia dell'Arte italiana*, t. IV.

ENLART. *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, 1894.

La peinture :

VASARI. *Le opere, con nuove annotazioni di Gaetano Milanesi.* T. III et IV. Firenze, 1906.

MARIOTTI. *Lettere pittoriche.* Perugia, 1788.

Abbé BROUSSOLLE. *Pèlerinages ombriens.* Paris, 1896. Et *La jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne.* Paris, 1901.

Les recueils de l'*Augusta Perusia* et de la *Rassegna d'arte umbra.*

PERDRIZET. *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique.* Paris, 1908.

LUPATTELLI. *La Pinacoteca Vannucci in Perugia descritta e illustrata.* Perugia, 1909.

IRENE VAVASOUR ELDER. *La pittura senese nella Galleria di Perugia.* (*Rassegna d'arte senese*, V, 1909.)

ALBERTO SERAFINI. *Ricerche sulla miniatura umbra.* (*L'Arte*, 1912.)

WALTER BOMBE. *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio.* (*Italienische Forschungen.*) Berlin, 1912. Ouvrage capital.

AD. VENTURI. *Storia dell'arte italiana.* T. V (1907), et VII (parte I et II), qui ouvrent à la discussion un champ nouveau et infini.



Phot. Alinari

Salle du Cambio. Fresques et boiseries.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

CHAPITRE II

PÉROUSE ÉTRUSQUE ET ROMAINE

CHAPITRE III

DE L'ART BYZANTIN ET BARBARE A L'ART ROMAN

CHAPITRE IV

L'ART GOTHIQUE : LES MONUMENTS RELIGIEUX

CHAPITRE V

L'ART GOTHIQUE : LES MONUMENTS CIVILS

CHAPITRE VI

LA RENAISSANCE

CHAPITRE VII

LA PEINTURE A PÉROUSE

CHAPITRE VIII

DE L'ART BAROQUE A L'ART CONTEMPORAIN



Phot. Anan

Eglise San Pietro. Stalles du chœur (détail).